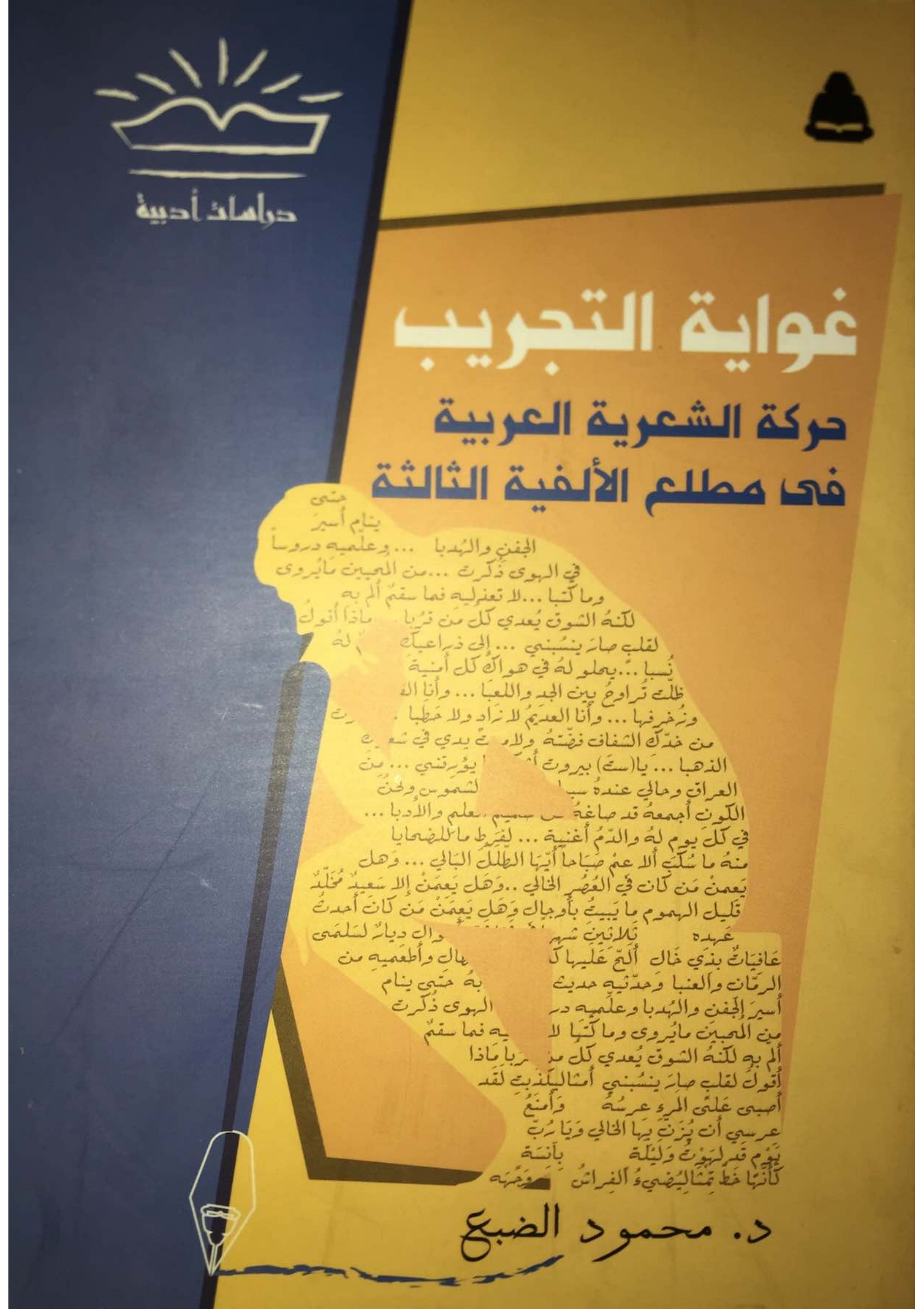

دراسات أدبية
غواية التجريب
حركة الشعرية العربية
فى مطلع الألفية الثالثة
د. محمود الضبع

غواية التجريب

الضبع، محمود.

غواية التجريب: حركة الشعرية العربية فى مطلع الألفية الثالثة/ محمود الضبع. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٤.

٢٨٠ص؛ ٢٤ سم.

تدمك ٨ ٠١٠٨ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الشعر العربى ـ تاريخ ونقد.

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٦٣٤٣/ ٢٠١٤

I. S. B. N 978 - 977- 91 - 0108 - 8

ديوى ٨١١.٩

غواية التجريب

حركة الشعرية العربية
فى مطلع الألفية الثالثة

د. محمود الضبع



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٥



وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

سلسلة

دراسات أدبية

المراسلات باسم رئيس التحرير

على العنوان التالى:

ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

www.gebo.gov.eg

E-mail: info@gebo.gov.eg

إهداء

إلى : رنيم وأروى وميار وإياد وأمهم

ومن قبلهم: أمي .

المحتويات

مقدمة

تشـــهد الألفية الثالثة تحولات جذرية في كثير من مناحي الحياة، وفي إعادة صـــياغة عديد من المفاهيم التي بالكاد قد اســـتقرت، فالمعرفية والمعلوماتية غدت مكونا أســاســيا من مكونات الثقافة بحيث لم يعد في الإمكان الفصــل بين ظاهرة ما علمية كانت أم أدبية وبين أبعادها المعلوماتية، كما أصــبح في الإمكان التقريب بين المادي والإنساني، فالتكنولوجي في أساسه محاكاة للفكر الإنساني، والفكر الإنساني لا يمكن الفصل فيه بين الوجداني والصرامة العلمية، بل إن الصرامة العلمية ذاتها غدت موضع شك مع فلسفات ضد المنهج وما استتبعها.

والثقافة العربية هي من جانب تمثل جزءا من الثقافة العالمية، تتأثر بما يدور في العالم وما يواجهه من تحديات، وهي من جانب آخر تمثل أمة يتنامى بين أفرادها الوعي بخصـــوصـــية الأدب العربي ونقده، وأهمية الانطلاق من التجربة العربية وإليها، دون الانغماس في الوارد الغربي ومعطياتـه التي أدت بـالأدب العربي لانحرافات لم تكن آثارها إيجابية في حقه.

فعلى مدى سنوات طوال ارتبط الشعر العربي ونقده بالوارد الغربي، منذ الدعوة إلى الرومانســية وحتى قصــيدة النثر، غير أن نهاية الألفية الثانية والعقد الأول من الألفية الثالثة شــهدت محاولات للانعتاق على كلا المســتويين الأدبي والنقدي، وإن كان التجريب الأدبي أســبق من النقدي نظرا لتراجع النقد –نســبيا- في القيام بدور الريادة، والاكتفاء بالتبعية في الأغلب، وبخاصة مع ما تشهده الشعوب العربية من ثورات وحركات تحررية وإسقاط لحكومات تجذرت عبر سنوات طوال، وتنصيب لحكومات تجريبية لا يســتمر بها الحال طويلا، والحقيقة أن هذه الثورات هي نتيجة

طبيبعية لمحاولات خلخلة، ثم إسقاط المفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية التي كانت مستقرة، والبحث عن بدائل بعضها بدأت تتضح معالمه وبعضها الآخر لم يزل بعد في طور التكون ولا يمكن التكهن على وجه الدقة بملامح محددة له.

إن محاولة قراءة مشهد الشعر العربي اليوم قراءة بانورامية يفرض أهميته لأكثر من سبب، أولها : ما تشهده الشعرية العربية من تحولات بدأت ملامحها في الظهور إن لم تكن قد استقرت وبانت معالمها، وثانيها لأن الخروج من مأزق التبعية للوارد الغربي لايمكن أن يتم إلا من خلال القراءة واستنباط آليات التعامل النقدي مع النصوص الإبداعية ومن ثم التوصل إلى معطيات نظرية واصفة لما يشهده الشعر والشعرية العربية الآن، ذلك أن العودة إلى الوراء لاتقيم مشروعا كما يمكن الاعتقاد، وإن كان التواصل مع التراثي لايمكن نفيه من جوانب عدة، وإنما يمكن إعادة إنتاجه بالمفهوم الثقافي للإنتاج بما يمكنه من التواصل الفعلي مع معطيات وحركات الشعرية العربية المعاصرة.

ويحاول هذا الكتاب أن يقدم رؤية شاملة لقضايا ارتبطت بالنقد العربي والشعرية العربية على وجه الخصوص في المراحل الأخيرة، محاولة إلى التوصل لتلمس الخطى في سبيل ما نسميه مأزق النقد العربي، ومأزق الشعرية العربية التي غدا الشكل هو المعيار الأول في الحكم عليها، على الرغم من تواصل الذائقة مع كافة الأشكال، بما يشي بإشكالية الشكل والمضمون التي تعد موضع خلاف، فهل في الإمكان التجاوز عن ذلك جميعه لصالح الشعرية ذاتها، دون التوقف فقط عند حدود الشكل الذي تتلبسه، بمعنى هل يمكن التواصل مع جوهر الشعر وقبول تنوع الشكل، ومحاولة استيلاد تواصل جمالي مع الشعرية العربية المعاصرة والبحث في تشكلاتها وجمالياتها كما هي ؟ ذلك ما نطمح إليه من خلال محاولة قراءة الشعرية

العربية في نزوعها إلى التجريب، والنتائج التي ترتبت على ذلك.

إن المغامرة بوضـــع هذا الكتاب هي من قبيل الثقة الزائدة في النفس، الثقة غير المحسـوبة، فالتصـدي لموضـوع الشـعرية العربية ومحاولـة الوقوف علـى ملامحها عمل لا يمكن الإحـاطـة بـه في زمن تتنوع فيـه المفـاهيم أكثر ممـا تتحـد، حيث فقد التعريف الواحد للمفهوم شـــرعيته تماما، وغدت التعددية لا الواحدية هي المقبولة لارتباطها بالتلقي، حيث تتعدد التعريفات والوظائف للشـــيء الواحد بتعدد المتلقين وذواتهم وأفهامهم.

وعليـه فإن الدخول في عـالم متســـع على هذا النحو إمـا أن يكون مغـامرة غير محســوبة، أو محاولة جريئة إن لم تقدم أجوبة عن تســاؤلات، فإنها حتما ســـتثير تساؤلات تدفع بدورها إلى مزيد من البحث والتأمل واستثارة الدافعية للإبداع، وهي محاولة تستحق المغامرة من أجلها.

ولعلنا نقدر عليها..

د. محمود الضبع

القاهرة 2014م

الفصل الأول
الشعرية العربية، ملامحها وتحولاتها

الشعرية العربية المعاصرة...

لا يمكن للنظريات النقدية الواردة أن تتكشـــفها أو تحدد ملامحها، فالشـــعرية العربيـة ـ على الرغم من محاولات الاســـتيراد الثقافي التي مرت بها منذ هيمنة الرومانســـية الغربية، ومن التحولات التي طرأت عليها على مســـتوى الشـــكل من العمودي إلى المرسل إلى التفعيلي إلى قصيدة النثر ـ استطاعت الحفاظ على ملامح فارقة تمثل في عمقها هويتها، ولم يكن الشـــكل عبر ذلك هو الهوية، بدليل تغيره، وإنما كانت الهوية كامنة في أشـياء أخرى لم يولها النقد المعاصـر الاهتمام الكافي، وهي أبعاد مضـــمونية حملت التراث الثقافي العربي وملامح الشـــخصـــية العربية، وطبيعة الحياة، وأنماط التفكير، والعلاقات الإنســـانية، والبنية الاجتماعية، والوعي الفكري والسـياسـي والديني، وجماليات التلقي بوصـفها جملة الاتفاقات لما اسـتقرت عليه الذائقة في زمن ما.

من هنـا يعجز النقد الغربي عن تبيـان كل ذلك، لأنـه في نهـايـة الأمر نقد يرتبط ببيئـات لهـا وعيهـا الثقـافي وآليـات إنتـاج وجمـاليـات تلقي تختلف عن بيئتنـا العربيـة، على الرغم من حركات العولمة التي اسـتطاعت بالفعل تقريب الفواصـل بين طبائع المدن، غير أن الهوية الأدبية تظل متحققة رغم كل شـيء، ومن الإجحاف نكرانها، ولم تزل المجتمعات – رغم حضـــارتها الخارجية – تحمل جيناتها الوراثية المنتمية إلى الأصـــل، وهو ما يمثل حضـــارة موازية تظل كامنة في الأعماق، وتخرج إلى

الوجود في النص الأدبي وأيديولوجياته، إذ لا نص يخلو من أيديولوجية بشـــكل أو بآخر، ولا نص يخلو من التعبير عن أفكار منتجه والبيئة الجمالية التي أنتج فيها.

وعليه فإن السـؤال حول مفهوم الشـعرية العربية على الإطلاق ليس هو المهم، وإنمـا الأهم هو: كيف يمكن تحديد ملامح الشـــعريـة العربيـة الآن بعد كـل هـذه التحولات التي طرأت عليها؟

والسبيل إلى ذلك طريقان:

- إما أن نطالع المنجز النقدي المتابع لحركة الإبداع العربي.
- أو أن نسـتعرض المنتج الإبداعي لاسـتقراء مرتكزاته والوقوف على أبنيته واتجاهات كتابته.

وكلا الطريقين صـعب، فالنقد العربي المعاصـر يعترف بقصـوره عن المتابعة من جهة، وبوقوعه تحت أزمة الإقليمية والحدود الجغرافية من جهة أخرى، فقليلة هي الدراسـات النقدية التي تتجاوز الحدود الجغرافية وتحاول قراءة المشـهد الأدبي عبر الثقـافـة العربيـة ككـل وليس في دولـة بعينهـا، وكـأن التجربـة الأدبيـة العربيـة صارت جزرا منعزلة بالفعل.

وعلى الرغم من التطور التقني في وسـائل الاتصـال وسـرعة انتقال المعلومات وســهولة تبادلها، فإن قراءة المنتج الإبداعي قراءة كلية لاســتيلاد أدوات نقده منه يدخل في إطار العمل المؤسـسـاتي، وقليلة هي – أيضـا – المؤسـسـات العربية التي يمكن أن تتبنى مشروعا في الأدب والشعر خصوصـا، رغم الشعارات العربية التي تؤكد على أن الاستثمار الأمثل والحقيقي في العقول البشرية والإنتاج الثقافي.

والشـــعر – من هذه الوجهـة - ليس رفـاهـا، وإنمـا هو قمـة الهرم الثقـافي على مســتوى الإنتاج، وعلى مســتوى التلقي، فالنص الشـــعري هو مجمل روافد ثقافية اسـتطاعت أن تختزل الفلسـفة والاجتماع والنفس البشـرية والسـياسـة والمعرفة في نص يسمح **بتأويلات** عدة، وتلك إحدى مكونات الشعرية وشروطها (تعدد التأويل)، أما على مستوى التلقي فإن الشـعر لا يتواصـل معه ولايستقبله في الأسـاس إلا من يمتلك وعيا ومعرفة وثقافة، وقبل ذلك جميعه يمتلك إنســـانيته، وقدراته العقلية

التخييلية، **والخيال** أحد أهم اشتراطات المثقف المعاصر، إذ لا تطور في حياة البشر وإلا ويحكمه الخيال، وهو أيضا أحد شروط الشعرية.

من هنا فإن الكشف عن ملامح الشعرية العربية المعاصرة لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال محاولة استقراء منجز النصوص الشعرية التي تمثل علامة فارقة في إطار التجريب، والتي تمثل اتجاها في الكتابة تحكمه آليات تظهر ملامحها عبر المشروع الشعري للشاعر، وهو ما يقتضي – احتكاما إلى أسس البناء العلمي – أن نستثني الأعمال التي لم يكن أصحابها على قصد بالتأسيس لاتجاه، والنصوص المفردة التي لا تدخل في إطار التعبير عن اتجاه، فالاتجاه يتأسس عبر مشروع الكتابة إجمالا.

لم يكن ما سبق مبررا لقصور هذا العمل وحسب، فعلى الرغم من أن النماذج الواردة في الكتاب هي نماذج دالة ناتجة عن القراءة المسحية، إلا أنها تخضع في انتقائها لمعايير منهجية، وما لم يرد من نماذج يفوق مئات ما ورد وفيه عشرات النصوص والأعمال التي تقتضي المتابعة النقدية في سياق مشروع يتغيا الشعرية العربية ويتجاوز القيود التي فرضها النقد من الداخل، وما أمس الحاجة إلى ذلك في سياق تشكل التكتلات الثقافية العالمية والتضخم في حجم المعلوماتية والاعتماد على الإنتاج المعرفي بوصفه البديل الأول لمفهوم القوة عالميا.

مفاهيم الشعرية في الفكر العربي

الشعرية في أبسط مفاهيمها هي علم الشعر، وهو مصطلح قديم له جذوره التي تعود إلى أرسطو في كتابه " فن الشعر "، وعند أرسطو تعني الشعرية استقصاء جماليات الأجناس الأدبية في عصره، مثل الشعر الغنائي والملحمة والدراما.

ولكن مع التطور الأدبي - وبخاصة في مطلع القرن العشرين واستيراد المنجز النقدي الغربي وإسباغه على مفاهيم الأدب العربي - تطورت دلالات المصطلح، وغدت الشعرية تدرس في سياق الألسنية والسيميولوجية، وبأساليب متعددة، منها البنيوية والتفكيكية والأسلوبية، وتعددت الجهود في تحديد ووصف مصطلح الشعرية من خلال دراسات نقاد غربيين عدة، منهم: رولان بارت ومحاولاته

التفريق بين اللغة والأسلوب والكتابة وتأكيده على مغايرة الشعر للنثر، وأن الشعرية تتحدد على نحو أوضح في الأدب الحديث، الذي تنتج الكلمات فيه نوعا من التواصل الشكلي يولد بدوره كثافة شعورية يستحيل وجودها بدون تلك الكلمات، وعلى هذا الأساس فالمفردة ليست فيها شعرية بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء ما، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية[1]، أي أن الشعرية عنده تنشأ على مستوى التدلال الناشئ عن تعالق الدلالات على نحو أو على آخر.

ومن النقاد الذين أولوا الشعرية اهتماما – كذلك- جان كوين الذي انطلق في مقاربته حول الشعرية من البحث في الأسلوب الذي يولد بدوره الناتج الدلالي عن الممارسات اللغوية داخل الشعر، ومن ثم يتحدد مجال الشعرية عنده في البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر، فهو يراها "متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر "[2]، غير أنه يؤكد على أن المجاوزة (التي تقارب المجاز بمفهومه الواسع في الثقافة العربية) في النثر الأدبي ليست منعدمة ولكنها متجهة نحو الصفر على خلاف الشعر الذي تتجه فيه المجاوزة نحو القمة، وبالتالي كلما اقتربت من معدلاتها العليا كانت الشعرية أكثر تحققا.

وعند تودوروف ترتبط الشعرية بكل علوم اللغة، حيث لم تعد الشعرية قصرا على الشعر، وإنما يتسع مفهوم الشعرية ليصبح شاملا كل الممارسات اللغوية[3]، وهو ما التقى معه رومان ياكبسون ودراساته حول مقومات الرسالة الشعرية ووظائفها.

---

[1] - يمكن العودة في ذلك إلى: رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة – ترجمة (محمد برادة) – الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط – ط3- 1985م – ص13، وما بعدها.

[2] - جان كوين: بناء لغة الشعر – (ترجمة: أحمد درويش) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 1990م - ص 24.

[3] - تزفيتان تودوروف: الشعرية – (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة) – دار توبقال للنشر – المغرب – 1990م.

والسؤال:

هل استطاعت هذه المقاربات الغربية أن تقدم منجزا فعليا على مستوى النقد الأدبي العربي أسهم في تطوير حركة النص الأدبي في إطار هويتها العربية؟

لقد عالج المنجز العربي القديم الشعرية، وإن كان في مسميات أخرى، فأوردها محمد بن وهب في كتابه نقد الشعر بمسمى "وصف الصياغة "، وتحدث عنها ابن سلام الجمحي في كتابه الطبقات تحت مسمى "صناعة الشعر"، واعتمد الجاحظ، ثم أبو هلال العسكري المصطلح ذاته في مؤلفاتهم، وأطلق عليها ابن طباطبا "عيار الشعر "، وعالجها الجرجاني تحت مسمى "النظم"، وهكذا.

غير أن مصطلح الشعرية بوصفه مصدرا صناعيا لم يكن له وجود في التراث العربي القديم، حيث يعزى ظهوره للدراسات الأسلوبية الغربية الحديثة، والتي رأت العمل الأدبي مجموعا مركبا من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات، وهو نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه.

وقد عولجت قضايا الشعرية في التراث العربي النقدي عبر الدراسات التي اهتمت بالتفريق بين الشعر والنثر، أو بين الشعر والقرآن، والخطابة والكتابة، والمدقق في تراثنا العربي يجد فيه تصورا للشعر سبق فيه العرب كثيرا من الأمم، وقد كانت أولى المحاولات النقدية العربية التي حاولت تحديد مجال الشعر هي تلك التي تمت في القرن الثالث الهجري، والمتمثلة في جهود ابن قتيبة وتعريفه للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى " فقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، وثانيهما غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم "[4].

[4] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر – القاهرة – مكتبة الأنجلو المصرية – - 1994- ص 14.

هذا ما كان في بداية التأصـــيل النقدي لهذه القضـــية، ولكن النقاد في المراحل التالية بدأوا ينظرون إلى الشـــعر من جوانب أخرى خلاف الوزن والقافية فتحدثوا عن الصـور والأخيلة، والعاطفة والانفعال النفسـي إلى غير ذلك من الاصـطلاحات التي وسـموا بها العملية الشـعرية، وقد وصـل الحد ببعضـهم أن جرّد الشـعر من المنطق وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة، وهكذا إذا حاولوا تعريف الشاعر رأينا تباينا واختلافا وعدم اتفاق على تعريف جامع مانع له.

ولعل أقرب المحاولات النقدية التراثية إلى روح المعاصـــرة وتطور الوعي النقدي هي التي يمكن تلمســها في تأملات ابن رشــيق القيرواني في كتابه " العمدة في محاسن الشعر وآدابه" حيث يضع في هذا الكتاب "تصورا جادا ومبكرا للشعر" وهو تصــور لا يمت لابن رشـيق القيرواني وحده بقدر ما يمت لعقلية عامة وذوق عام في عصره"[5].

فهو – ابن رشيق – حين يتحدث عن الشاعر يقول: "وإنما سمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو اســـتظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله ســواه من الألفاظ، أو صــرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اســم الشاعر عليها مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن"[6].

وابن رشـــيق هنا يعتمد على إضـــافة الوظيفة إلى الشـــاعر، والتنبيه إلى رؤيته الشعرية الخاصة – تلك الرؤية التي تسمح له بالتموقع داخل شكل تتضافر فيه البنية اللفظية مستولدة في نهاية الأمر معنى يحمل فى ثناياه الجدة.

وإن كان المعنى وحده لا يسـتطيع أن يحدد على أنه الفيصـل بين الشـعر وغيره من أجناس الأدب (النثر)، وهذا ما فطن إليه ابن رشيق.

فحدد مفهوم الشعر عنده، وعناصره بدءا بالقصد والنية، ليمنع بذلك ما يأتي فى القرآن من الكلام الموزون أو غيره مما يرد في كلام العامة من غير الشـــعراء،

[5] - على شلش: فى عالم الشعر – القاهرة – دار المعارف – 1980- ص11.

[6] - ابن رشيق القيروانى: العمدة – القاهرة – مطبعة حجازى – 1934- ص99.

فيقول: "الشـــعر يقوم بعد النية من أربعة أشـــياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[7].

وابن رشيق من خلال معالجته هذه يفرق بين الشعر والنثر بتأكيده على استقلال الشعر عن النثر حين يقول: " شر الشعر ما سئل عن معناه " [8]، فالقصيدة عنده كما نعبر عنها بمفهومنا المعاصر: " تكون ولا تعنى " فهى تجربة تفقد جمالياتها عند محاولة نثرها وتفكيك مضـامينها الجمالية إلى مفردات وتراكيب من باب شـرحها، هى تجربة تقبل كما هى لا من باب أن الشاعر يريد أن يقول!

وفي الإجمال يمكن القول بأن الشـــعرية العربية قد تشـــكلت– على المســـتوى النقدي– من خلال الدراسات القرآنية التي سعت – فى المقام الأول – لتفسير النص القرآني والكشـــف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته , حيث اتفق العرب على أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعرى9، وقد اتفق الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن " مع الجرجاني في إثبات إعجاز القرآن من خلال الموازنة بين النص القرآني والنص الشـــعري، وإن اختلفا في المســـلك والطريقة، فالباقلاني ينطلق من مسـلك الحلال والحرام، في حين ينطلق الجرجاني من مسـلك "إبراز المســـتويات المعرفية والمعنوية واللفظية في كل من النصـــين القرآني والشعري، بل يعتمد فرضية أساسها التفريق بين الاستعارة والتخييل "[10].

---

[7] - السابق: 101.

[8] - السابق: 175.

[9] - يمكن العودة إلى: عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – تعليق محمود شـــاكر – مطبعة المدني – القاهرة – ط3- 1992م – ص 55، يقول: " فالنظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسـوم التي رسـمت فلا تخل منها بشـيء، واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسـك علمت علما لا يعترضـــه الشـــك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضـــها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك "

[10] - محمد بنيس: الشـــعر العربي الحديث (الرومانســـية العربية) – دار طوبقال – المغرب – 1989م– ص 39.

ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية، وقراءة ما ليس شعرا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور، وكان عبد القاهر الجرجاني أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشــعرية المعاصــرة، التى تعنى التحرك الداخلى فى الخطاب اللغوي، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات، وقد ربط الجرجاني – فى شـعريته – بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته فى النظم: "وإذا كان لا يكون في الكلم نظم ولا ترتيب إلا بأن يصــنع بها هذا الصــنيع ونحوه، وكان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء، ومما لا يتصور أن يكون فيه ومن صفته، بان بذلك أن الأمر على ما قلناه، من أن اللفظ تبع للمعنى فى النظم، وأن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك "[11].

والربط بين اللفظ والمعنى يتواصـــل مع شـــعرية الحداثة التى تعتد بالتعبير والتوصــيل كأداة منهجية للكشــف عن الشــعرية، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى، وعلى التوصيل الجمالى قبل ذلك.

ويرى النقاد المعاصرون الذين اهتموا بالشعرية أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية، مما يعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال.

وقد تشكلت الشعرية العربية الحديثة على المسـتوى النقدي من خلال اسـتكناه النصــوص الشـعرية التى سـعت لإحداث وعى مغاير نسـبيا عما كانت عليه حركة الشــعر من قبل، ونعنى بذلك الشــعر الحر، أو القصــيدة التفعيلية، فمع ظهور هذا الشكل، بدأت معايير الشعرية فى الاختلاف على المستويين الإنتاجي والاستهلاكي (التلقي)، وهو ما يعنى من وجهة نظرنا – أن الشــعرية فعل متغير بتغير الحالة الإبداعية أو الحركة الشعرية بعامة، فمعايير الشعرية التى كانت سائدة مع الشعر

[11] - عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – ص 55، 56.

العمودي تختلف – وإن لم يكن كلية – مع معايير الشـعرية التى سـادت مع الشـعر الحر، ومن ثم فإنها حتما ستختلف مع معايير الشعرية لقصيدة النثر، وإلا فما الذى يتبقى الآن من معايير الشـعرية النموذجية المتمثلة فى القصـيدة العمودية وقصـيدة النثر، ماذا يتبقى منها فى قصـــيدة النثر ليحكم عليها بأنها شـــعر؟ إنه وإن اختلفت وجهات النظر حول هذا الأمر فهو في نهايته يعنى أن ملامح الشـــعرية قد تختلف من سـيادة حركة ما إلى سـيادة أخرى، ومن ثم فإن كل حركة جديدة تأتى بمنطقها الشـــعرى إن قربا أو بعدا عن المفهوم الســـابق لها، وإن كان فى الغالب الأعم البعد أكثر منه القرب.

الشعرية المعاصرة، ملامحها وتحولاتها:

إذا انطلقنا من اســتقراء الواقع المعاصــر في حضــور الأشــكال الشــعرية، وحدودها، وجمالياتها التي صـــنعها التلقي أمكننا الوقوف على عدد من العناصـــر التي يمكن اعتمادها بوصفها علامات دالة، وهي:

أولا: التجاور

ذلك أن الأشكال الشعرية غدت تتجاور على مستوى التلقي، وتتعايش وإن كان بدرجات متفاوته في الحضـــور والهيمنة، إذ لم تعد هناك ذائقة واحدة، وإنما هناك تعدد وتفاوت في الأذواق، ليس بمفهوم التقسـيم الكلاسـيكي لقسـمين فقط أحدهما يناصـر القديم ويتشدد له، والثاني يناصـر الجديد ويتشيع له، وإنما بمفهوم الشـرائح المتجاورة أحيانا والمتشـــابكة أحيانا أخرى، والمتعارضـــة أحيانا ثالثة، إلا أنها في نهاية الأمر يمثل كل منها ذائقة لم تعد تحتكم إلى مفهوم الذوق العام الذي يمثل المؤسسة الجماعية، وإنما إلى مفهوم الذوق الخاص الذي يمثل المؤسسات الصغيرة لجماعات نخبوية، وأحيانا مؤســـســـة فردية، وفي هذا اســتجابة للواقع الســياســي والاقتصـــادي العالمي، فعلى الرغم من فكر العولمة الذي يســـعى إلى فرض هيمنة واحدة على العالم، إلا أن ذلك قد أيقظ وأكد على الهويات الفرعية والجماعات الصـــغيرة والمندثرة التي أشـــعلها الإحســـاس بالخطر أمام محاولة تذويب الفوارق لصالح الكل الأكبر.

لقد نتج عن ذلك أن تعايشت الأشكال الشعرية منذ أقدم حضورها وحتى أكثرها حداثة وأصبح لكل منها ذائقته الجمالية التي تتواصل معه.

وهذا يعني في إجماله أن حركة الشعر والشعرية ليست خطية في مسار واحد بدأت مع العمودية ووصلت إلى قصيدة النثر على نحو تقدمي، وإنما هي حركة دائرية، قد تعود للوراء لتستحضر من جديد شعرية القصيدة العمودية، وإن كان بأشكال مختلفة، وقد تعود إلى مفاهيم الإيقاعية المعتمدة على كم التفاعيل، وليست المعتمدة على الإيقاع الداخلي من نبر وتنغيم ومدى زمني، وربما تجمع بينهما، ومن المحتمل كذلك أن تكون هذه الحركة لا خطية ولا دائرية، وإنما يحكمها قانون عدم الانتظام في انتقالها بين الأشكال، وهو الأمر الذي سيثري كثيرا مفاهيم الشعرية وأبنيتها، إذ إن الالتزام بشكل واحد والإخلاص له لم يعد التزاما أخلاقيا، ولا يجب أن يكون كذلك، فالشعرية كانت تصل لمنتهى قمتها في المراحل التي كانت تسعى فيها إلى التحرر من الالتزام المطلق للشكل، والإخلاص المطلق للقصيدة ذاتها.

أمر آخر يتعلق بملامح الشعرية العربية وتحولاتها، وهو التجريب المستمر في بنية القصيدة العربية شكلا وموضوعا، ذلك التجريب الذي شهد انفتاحا وصل به في بعض الأحيان إلى تجاوز الحدود والخروج بها إلى مناطق يحتمل عدم انتمائها إلى الشعرية في الأساس، وربما يحدث ذلك لعدم وضوح معيار حاكم حاسم بشأن مفهوم الشعري وغير الشعري في الثقافة العربية.

ثانيا: اتساع حضور الشعرية

إن حضور الشعرية في النص لم يعد مقتصرا على القصيدة، وإنما نتيجة لاتساع مفهوم الشعرية واعتماده على التكثيف والانحراف الدلاليين من جهة، وللمحاولات المستمرة لهدم الحدود بين الأنواع الأدبية من جهة أخرى، فقد غدا الحضور الشعري ممكنا في النص الأدبي شعره ونثره، وإن كان بدرجات متفاوتة، يمكن الكشف عنها عبر وسائل عدة، منها: التكثيف الدلالي، وهيمنة غياب المرجع، وهدم

البناء الزمني والتراتب والسببية، والإيقاع النغمي، والتلقي الذي يصنع جماليات النوع الأدبي[12].

1. التكثيف الدلالي:

يختص علم الدلالة بدراسة العلاقة بين الدال والمدلول، سواء أكان هذا الدال رمزا أم إشارة أم منطوقا لغويا، وقد نشأت عن ذلك مجالات عدة منها دراسة موضوع اللغة وأبنيتها الداخلية باعتبارها نظاما من الرموز أو مجموعة من الأصوات الدالة، ومن ثم اكتشاف القوانين التي تحكم النظام اللغوي من خلال دراسة وتحليل المعاني الواردة في سياقات النصوص الأدبية حيث تتنوع التراكيب اللغوية وتتنوع وظائفها.

إن دراسة العلاقة بين الدال والمدلول توسع من مفاهيم دراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى، فالمعنى ليس واحدا في ذاته، وإنما هناك حد أدنى للمعنى يدرجه المعجم أو القاموس، وهناك – أيضا ـ معان متعددة [13] تختلف باختلاف السياق (سياق إنتاج النص وسياق بيئة وروده)، وباختلاف التلقي وبيئاته الثقافية واتفاقاته الجمالية.

وإذا كان هناك من تمييز – وهو موجود بالفعل – بين استعمال اللغة لمجرد الإخبار، أو استعمالها في النص الأدبي، فهو يكمن هنا على وجه الخصوص، فالمعنى في الكلام الإخباري لا يتجاوز حدود ما وضع له في المعجم والقاموس، أما المعنى في النص الأدبي فيتجاوز حدود ذلك بكثير، حيث الأصل في النص الأدبي أن تفتح اللغة أفق التأويل، وتعديد المعاني، وعدم الوقوف بها عند معنى

[12] ـ للمزيد حول هذه العناصر وحضورها في النص الشعري، وبخاصة قصيدة النثر، يمكن العودة إلى كتابنا " قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية " – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2003م – ص 185: 261.

[13] ـ ميز اللغويون بين معان، منها: المعنى الأساسي: الذي تحمله الوحدة المعجمية حينما ترد مفردة. والمعنى الإضافي أو الثانوي: وهو معنى زائد على المعنى الأساسي يدرك من خلال سياق الجملة. والمعنى الأسلوبي: وهو الذي يحدد قيم تعبيرية تخص الثقافة. والمعنى النفسي: وهو الذي يعكس الدلالات النفسية للفرد المتكلم. والمعنى الإيحائي: الذي يتصل بالكلمات ذات القدرة على الإيحاء نظراً لشفافيتها– يمكن العودة إلى: أحمد مختار عمر: علم الدلالة.

واحد، ويشــترك في هذا الشــعر مع فنون الســرد، وإن كانت درجة ذلك تزداد في الشــعري عنها في الســردي، حيث تتزايد حدة التكثيف الدلالي والانحراف عن المعنى (الانحراف الدلالي بأنواعه[14]) في الشــعري على نحو أكبر، وكلما تزايد حجم هذا الانحراف كلما أوغل النص في الشعرية.

إن التكثيف الدلالي يعمد إلى فتح أفق / آفاق النص، بما يجعله يحتمل العديد من التأويلات تبعا للتلقي ومســتويات قراءة النص لديه، وذلك بالاعتماد على المجاز اللغوي بمفهومه الواسع بما يشمله من وسائل البلاغة الكلاسيكية (التشبيه والكناية والاستعارة والمجاز المرسل)، وما يضيفه إليها من مستجدات البلاغة بما تشمله من معطيات الأسلوبية وجمالياتها وأساليب تشكيل الصورة المعاصرة بمفهوم الميديا، وما يحدثه تداخل الأنواع الأدبية من جماليات، باستعارة تقنيات مسرحية في القصيدة، وتقنيات شعرية في السرد، وتقنيات سردية في الشعر، وتقنيات جمالية من الفنون غير الكلامية (النحت والتصوير والسينما والموسيقى.. إلخ) في الفنون الكلامية (الشعر والسرد).

ويرتبط بالتكثيف الدلالي مفهوم آخر يمكن تســميته بالتكثيف البنائي حيث يكون النص على أقصــى ما يمكن أن يكونه من حبك ونظم واتســاق بما يجعله لا يحتمل أي إضــافات أو زوائد لغوية بدءا من أصــغر وحدة صــوتية (الفونيم) وانتهاء بتركيب الجملة، مرورا بالفضفضة اللغوية من مترادفات وتضادات واستطرادات بما يؤدي إلى ما يطلق عليه التماسك النصي من سبك وانسجام واتساق ونظم وضم كما تشير إلى ذلك مصطلحات علم اللغة النصــي وتحليل الخطاب في الدراســات البلاغية المعاصــرة، ناهيا عن نظم كل مفردة في سياقها بحيث لا يمكن لبديلها أن يؤدي معناها على النحو الذي تؤديه هذه المفردة بعينها.

---

[14] - ميزت الأســلوبية بين ثلاثة أنواع من الانحرافات، أولها الانحراف في التركيب أي في العلاقة بين الدوال، وثانيها الانحراف في التداول أي بين الدليل والمرســل والمتلقي، وثالثها الانحراف في الدلالة أي العلاقة بين الدليل والواقع – يمكن العودة إلى: هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية – ترجمة محمد العمري- أفريقيا الشرق – الدار البيضاء- 1999م – ص66 وما بعدها.

إن التكثيف الدلالي بهذا المعنى يكون منتجا للشـــعرية لفتح إمكانات العديد من التأويلات من جهة، ولاحتمالها الانفتاح على تقاطعات ثقافية وحقول معرفية متعددة من جهة ثانية، ولقدرتها على التواصـــل مع المتلقي في كل احتمالات حالاته من جهة ثالثة، وهو ما يجب أن يحققه النص الشعري قياسا لأي نص أدبي آخر.

2. هيمنة غياب المرجع:

لكل كلمة مرجعيتها/ مرجعياتها الدلالية التي قد تعود إلى المعجم القاموســـي أو العرف اللغوي في تطور ســـياقاته الكلامية من اســـتخدامات لغوية تعارف عليها الجماعة وارتضوها، غير أن السياق يلعب دوره على نحو فاعل مع الدلالة اللغوية، فالكلمة لا يتحدد معناها إلا بدخولها في سـياق، وهو ما فطن إليه سـيبويه في كتابه تحت عنوان "هذا باب اللفظ للمعاني"، يقول "اعلم أنّ من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين واختلاف اللفظين والمعنى واحـد، واتفـاق اللفظين واختلاف المعنيين. وسترى ذلك إن شاء الله تعالى"، فاختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين هو نحو: جلس وذهب. واختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو: ذهب وانطلق. واتفاق اللفظين والمعنى مختلف، قولـك: وَجَدْتُ عليـه من المَوْجِـدة، ووجـدت إذا أردت وِجدان الضّالة. وأشباه هذا كثير"[15].

وهو ما يدل على أن السياق هو الذي يحدد معنى الكلمة بإحالته إلى اختيار محدد من البدائل الدلالية (المعاني المتنوعة والدوال المتعددة للدال الواحد)، أي أنه يقوم بدور تضـــييق المعنى في ضـــوء محددات عدة متكاملة، منها: المعجم اللغوي، والواقع الخـارجي (الاســـتخدام التداولي لأصـــحـاب اللغـة)، والتركيـب النحوي (العلاقات الســياقية وبيان موقع العامل من المعمول)، أي أن هناك علاقات منطقية يتم التسـلسـل في إطارها للوصـول إلى تحديد المعنى ولو على نحو تقريبي إذ يظل المعنى ومعنى المعنى مفتوحا في كل الأحوال.

غير أنه في الأدب فإن الأمر يختلف، إذ يعمد الأدب دوما إلى توســـيع المعنى وليس تضييقه كما تقتضي نظرية السياق، وإلى كسر أفق الدلالة، وقطع العلاقة بين

[15] - سيبويه: الكتاب –ج1– تحقيق عبدالسلام هارون- مكتبة الخانجي – القاهرة – ط3- 1988م – ص 24.

الدال والمدلول (بين اللفظ والمعنى)، وهو ما يمثل أحد متطلبات الأدبية، وبخاصة في النصوص عالية التكثيف مثل النص الشعري، فإلام يمكن الإحالة في علاقة لغوية، مثل:

أمضي متوكأ على جدار قلبي المتهدم.

كيف يمكن توجيه الدلالة هنا؟ وكيف يمكن ربط فعل التوكؤ (في دلالته المعجمية على التسند) بجدار القلب (في إحالته إلى دلالة لغوية ليست لها مرجعية في عالم الواقع)؟

إن غياب المرجعية الدلالية هنا، يحيل إلى المجازي، الذي لم يكن موجودا قبل بناء هذه الصورة، وإنما أوجدته الكلمات برسمها وتمثيلها عبر كسر أفق الدلالة، وهو ما يحيل إلى ما يسميه المناطقة العوالم الممكنة. أي العوالم التي لا يمكن تحققها في الواقع، وإنما تنبني عبر الخيال، ولبنائها لابد من غياب المرجع بشروط الشعرية التي تقتضي غرابة المجاز وعدم تداوله بين المجموع، بمعنى عدم ثبات مرجعيته الدلالية في أذهان الجماعة، وهو ما يجعل فعل الشعر متجدد ومتغير على الدوام، فكل مجاز إلى زوال مادام الاستخدام اللغوي يعمل على تثبيت مرجعيته.

3. هدم البناء الزمني والتراتب والسببية:

تشترك الفنون الكلامية جميعها في اعتمادها على البناء اللغوي، وكل تركيب لغوي لابد له من زمن يشتغل فيه، وعلاقة سببية يقتضيها بالضرورة ليتحقق له معنى.

وإذا كان هناك من تمييز يمكن إضافته للتفريق بين الأدبي وغير الأدبي، فإنه يكمن في التراتب الزمني والعلاقة السببية، فعلى قدر ما يتحقق ذلك وينتظم في غير الأدبي، على قدر ما تنهدم هذه العلاقات – قصديا – في الأدبي، وتبلغ درجة الهدم مداها في النص الشعري، فإذا كان سيلان الزمن – بتعبير علماء الزمن- يقتضي ترتيبا واتجاها يلتزم بهما النص الأدبي في مسار بنائه، فالعقل المنتج والمتلقي يصنف كل منهما حركات وأحداث النص إلى سابقة ولاحقة وحاضرة، ولتحقيق

هذا السياق الزمني فإن أداته هي بناء علاقات سببية، ليتحقق "الترتيب الموضوعي للأحداث في الزمن"، كما يقول هانز ميرهوف[16] .

وهنا يكمن التمييز في النص الشعري – على خلاف الفنون الزمانية الأدبية - حيث يعمد الخطاب الشعري إلى هدم العلاقة بين السبب والمسبب وبين العلة والمعلول، ومخالفة حركة الزمن لما هو عليه في الطبيعة، وهنا يكمن صميم الانحراف المعياري في الشعر، حيث كلما تعددت الدوال للمدلول الواحد، وكلما انهدمت العلاقة بين السبب والنتيجة، أغرق النص في الشعرية[17].

فقراءة العلاقة السببية والتراتب الزمني منذ أقدم نصوص الشعر تؤكد قصدية الشعر في هدم هذه العلاقة، وإلا فكيف يمكن النظر إلى أبيات مثل قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل   مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

أي علاقة سببية يمكن أن تربط بين السيوف التي تسيل منها الدماء وبين شفتي محبوبته في حالة ابتسام؟ فهنا الهدم بين كل العلاقات والتراتبات.

ومثله في الشعر كثير، منذ أقدم النصوص، وحتى أكثرها حداثة، وإلا خرجت القصيدة من إطار الشعرية، إلى إطار السردية.

ولكن هل ينبغي بالضرورة أن يتحقق هذا الهدم في كل علاقة لغوية، أو جملة شعرية؟

لا شك أن الإجابة بالنفي، ذلك أن النص الشعري في إجماله بناء، والبناء فيه مكونات عدة، منها هذا المكون، ويكفي أن يتحقق في النص على نسب متقايسة ليشكل إيقاعه الذي يخلق به انتظاما للزمن بديلا، إذ لا فن بدون زمن.

---

[16] - هانزميرهوف: الزمن في الأدب – ترجمة أسعد رزق – مراجعة العوضي الوكيل – مؤسسة سجل العرب – القاهرة – 1972م – ص23.

[17] - مع الوضع في الاعتبار أن المقصود هنا ليس إغراق النص في الغرابة وتغييب المعنى تماما، وإنما بناء العلاقات اللغوية المعتمدة على المجاز في مفهومه الأوسع بوصفه البنية الأشمل للبلاغة العربية.

4. الإيقاع النغمي:

تعود لفظة "الإيقاع" في الأصل إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع فى معرض حديثه عن الموسيقى؛ فيقول: "الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"[18].

فتقدير النقرات إنما هو من باب الموسيقى أكثر منه أن يكون فى باب الشعر وأوزانه، وهو فى نهاية الأمر تقدير صوتي "فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن فى الكلام المنظوم وأنه وقف على المادة الصوتية لا يتعداها"[19]، والفارابي فى الموسيقى الكبير، يعرف الإيقاع – أيضا – باعتباره من باب الموسيقى، فهو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"[20].

يتبدى لنا من ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون في تنظيمها هو أساس إيقاعه، فنجد أن بعض اللغات تعتمد على كم المقاطع أساساً مثل اللغة العربية، وفى هذه الحالة يسمى إيقاعها "إيقاعا كميا"، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها" إيقاعا كيفيا أو نبريا".

ويمكننا القول – على هذا الأساس – إن الخصائص الصوتية إمكانات قائمة فى كل اللغات، وإن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر، فالإيقاع هو "الدال الأكبر فى الخطاب الشعرى" به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى

---

18 - ابن سينا: كتاب الشفاء، جوامع علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – 1956م – ص 81.

19 - محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع – حوليات الجامعة التونسية – ع32- 1991م.

20 - الفارابي: الموسيقى الكبير – تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة – دار الكاتب العربي – القاهرة – د.ت- ص436.

الخطاب الشعرى، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته"[21].

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعرى، وهي[22]:

المدى الزمنى Duration، والنبر Stress، والتنغيم Intonation

ويشير المدى الزمنى إلى المدة التي يستغرقها الصوت في النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوي إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة.

ويشير النبر إلى ارتفاع في علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة "ويأتي النبر من التوتر والعلو في الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام"[23].

أما التنغيم، فإنه يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها، وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع والانخفاض في صوت الخطيب[24]، وإن كان الأمر يتعلق بالخطابة هنا، فذلك لأنه النموذج الأوضح للتمثيل، وإن كان الأمر في إجماله يؤكد العلاقة بين المعنى والطريقة التي يقال بها شريطة أن تكون المقاطع الصوتية متضمنة ذلك.

والتنغيم خاصية في أصوات كل اللغات – كالنبر – إلا أن اللغة العربية لغة تنغيمية على مستوى الجملة لا على مستوى الكلمة.

وقد سعى النقد الحديث إلى البحث عن طرائق جديدة لتشكلات الإيقاع في بنية القصيدة، فأطلق على الإيقاع بمفهومه السابق – وعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمنى – الإيقاع الخارجي، وذلك في مقابل "الإيقاع الداخلي" الذى لا يظهر في القصيدة من خلال تأثيره الصوتي، أي لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف

[21] - السابق: ص 436.

[22] - سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – 1996م – ص 10، 11.

[23] - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها– دار الثقافة– الدار البيضاء– 1994م – ص171.

[24] - ابن رشد: تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة – 1967- ص257.

عنه، وإنما يضـيف إليها الرؤية البصـرية، والحس الدفين، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى، وتتمثل عناصـر هذا الإيقاع في: انتظام الألوان، وتراسـل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشـكلى الهندسـي للقصـيدة (الذى أصبح للمبدع دور فيه)... إلخ.

إن هذه المكونات – بجانب الإيقاع الخارجي –هي التي تمثل البنية الإيقاعية العميقة في الشـعر التفعيلي وما بعده، وهي التي جعلت من الوزن العروضـي بنية حية تتجسد في شكل إيقاع له دلالته المنطقية التي تتمايز عن نفس الوزن في حالة إيقاعية واحدة، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا نصـين تفعيليين على بحر واحد وتناسـق وزنى واحد، فإن الحالة الدرامية التي يمكن أن يحدثها كل نص منهما موسيقيا، سوف تختلف بالضرورة عن الحالة الدرامية والإيقاعية الأخرى...

5. التلقي:

تتعدد قراءة النص بتعدد قرائه، وتتعدد التأويلات بتعدد حالات التلقي، وحتى المعرفة الجديدة التي يمكن أن يحملها النص الأدبي، هي معرفة يتم تأويلها في إطار التلقي وإمكاناته وأبعاده الثقافية، وهو ما يؤكد عليه كثيرون من نقاد الحداثة على اختلاف توجهاتهم، غير أن ما يعنينا في التلقي هنا ليس مجرد اسـتقبال النص وتأويله فحسب، ولكن الإشارة إلى مستويات التلقي التي يمكن تلخيصها في: التلقي على مسـتوى اللغة، والتلقي على مسـتوى التفتيت الزمني، والتلقي على مسـتوى الإيقاع النغمي، ومجموع تلقي هذه المسـتويات الثلاث هو ما يكون الجماليات التي تسود في عصر ما.

إن التلقي بهذا المعنى يعد عاملا حاسـما في تحديد السـمات الجمالية لمفهوم الشـعر والشـعرية، ويتدخل في ذلك عوامل عدة، منها: اللغة الشـعرية، وعلاقتها بالمجاز في مفهومه الأوسع باعتباره البنية التي تشمل الشـعرية المعاصـرة على اختلاف توجهاتها، وباعتبار الأخير أحد عوامل توجيه التلقي[25].

[25] - سيأتي تفصيل الحديث عن التلقي في الفصل الثالث، كما أنه يمكن العودة إلى: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ع138– القاهرة- 2003م – ص 250 وما بعدها.

ثالثا: شعرية الصورة

ذلك أن الشعرية لم يعد عاملها الأوحد هو اللغة، أو الوزن العروضي، وإنما تدخل المشهد وبناء الصورة في خلق حالة الشعرية بأشكال متعددة.

فالذاكرة البشرية المعاصرة، لم تعد تستقبل الصور على النحو الذي كانت تستقبله عليه مع الأسلاف، فحجم المتاح من الصور في الماضي لم يكن يتجاوز نسبة تذكر من حجم المتاح والمعروض من الصور في ذاكرة الإنسان المعاصر، بدءا من لوحات الإعلانات والمجلات والصحف والواجهات في الشارع، وانتهاء بشاشات العرض التي تنتهي بهاتفه المحمول، إضافة إلى مشاهداته لصور الحياة من حوله تبعا لتنقله.

هذا الزخم من الصور لا شك أن له تأثيرات متعددة على صياغة الصورة الشعرية، التي غدت تواجه تحديا أكبر في خلق الصورة غير العادية وغير المألوفة وغير المتوقعة، ولتحقيق ذلك عليها إحداث التكثيف والانحراف الدلاليين، وهدم البناء الزمني والتراتب السببي.

تحولات الشعرية المعاصرة

مرت الشعرية العربية بعدد من التحولات عبر تاريخها، فانتقلت على المستوى الإيقاعي من الموزون المقفى، إلى الموشحات، إلى الشعر المرسل، إلى الشعر التفعيلي، إلى الشعر الكمي النبري ذي الإيقاع الكيفي (قصيدة النثر)، والحقيقة أن هذه التحولات لم تكن على مستوى الشكل كما يشير الحديث، وإنما كان التحول في الشكل يستتبعه تحولا كاملا في الموضوع (المضمون)، وإن كان المضمون أسبق في الوجود بالقوة إذ هو الذي يستدعي ويلح على فعل التغيير، نظرا لأن الشكل الحالي لم يعد قادرا على حمل موضوعه الراهن، أي الإنسان بوصفه موضوعا وقضاياه، والتطور الذي يتسارع به بفعل الزمن وتسارع إيقاعه.

هل يمكن اليوم – على سبيل الفرض – التحدث عن أغراض محددة للشعر، وهل يمكن البحث في القصيدة المعاصرة عن الغزل والحكمة والوصف والمديح والهجاء والرثاء...إلخ؟ لقد غابت هذه الموضوعات تماما عن الشعرية العربية، وما بقي منها بمسماه تغير مضمونه تماما، مثل الوصف الذي لم يعد كما كان وصف الدابة والرحلة الشاقة والجبال والمطر والبرق والصحراء والأنهار والبحيرات، وإنما أصبح مرتبطا بالوصف السردي ومفاهيمه النقدية، فالشاعر لم يعد مبدعا وحسب وإنما غدا ناقدا وفيلسوفا وقارئا في شتى حقول المعرفة.

ومثل موضوع الحب والتعبير عن المشاعر الإنسانية وحالاتها، والذي يمثل الموضوع الأكبر في الشعرية العربية منذ أقدم نصوصها وحتى أكثرها حداثة، ولكن هل التعبير عن الحب حاضرا كمثله في الماضي؟ ألم تؤثر التحولات الحضارية لطبيعة الحياة في تغيير مفهوم الشعرية عن الحب؟ وإلا فماذا يقال اليوم

عن وسـائل الاتصـال التي أحدثت تحولا في طبيعة الحياة البشـرية بما لها من أثر نفسـي يجعل الفرد أكثر شـعورا بالحرية والتعبير عن دواخله، وبما يجعل التعبير عن ذلك مضمونيا في الشعر يقتضي تحولات جديدة.

والنوع الأدبي ذاته (الشـعر هنا) لم يعد نقيا تماما، وإنما داخلته وامتزجت به أنواع أخرى أو على أدنى تقدير اسـتعار عناصـر أخرى من أنواع مجاورة قريبة الصلة أو بعيدة، مثل استعارة العناصر السردية من فنون السرد، واستعارة عناصر الصورة من فنون السنيما، وغيرها.

إن قوانين التطور الكوني هي التي تفرض على الشعر حتمية التحول في الشكل وفي المضمون، فلكل زمن إيقاعه وقضاياه وحركة تطور كونية تتحكم في سرعته وطبيعة تداول الحياة فيه، وله أيضـا بنية عقل جمعي تحكم مسـيرة البشـرية التي تعيش فيه، ويتحتم عليها أن تتطور تبعا للقوانين العامة للتطور الكوني، فهي مسيرة عليها لزاما أن تتحرك للأمام، والشـعر جزء منها لأنه بنية من بنى عقل البشـرية المحكومة بالتطور.

غير أنـه ينبغي الاحتراز إلى أن هذا لا يعني على الإطلاق تجاهل موروث الشعرية العربية بفعل قوانين التطور، وإنما يعني أن الشعرية العربية عبر مسيرتها هي جزء من بنية كلية هي البنية الثقافية، التي تشـبه الشـعب المرجانية في تكوينها (إذ تتكون من شـعب متحجرة على هيئة طبقات والطبقة العليا فقط هي الحية، وبعد زمن تموت لتولد فوقها طبقة أخرى، وهكذا) وهذا معناه أن الموروث الشـعري يمثل طبقات لا يمكن التخلي عنها وإلا ما كان للحاضر الشعري وجود من أساسه، وإن كان حديثنا هنا معنيا بالراهن الإبداعي وعلى وجه الخصـوص الرسـالة ومنتجها / المبدع، أي الإبداع من حيث هو فعل إبداعي معاصر.

على هذا النحو يمكن النظر إلى التحولات التي طرأت على الشـعرية العربية المعاصرة انطلاقا من فرضية التطور، والتي تحوي في داخلها مقتضيات عدة تدفع إلى هذه التحولات، ومنها: التحولات التكنولوجية، والتحولات في مفهوم الثقافة والمثقف، والتحولات في مفاهيم الحياة (الخفة – السـرعة – الحركة والانتقال – التواصل)، والتحولات في المعرفة ووسائل امتلاكها وإمكانات الحصول عليها.

- **التحولات التكنولوجية.**

يعد التحول التكنولوجي أسرع وأكبر تحول عايشته البشرية في تاريخها منذ الإنسان الأول وحتى الآن، فعمر الثورة التكنولوجية ومدى تأثيرها يوازي مئات مرات عمر كل ثورة من الثورات السابقة (الزراعية والصناعية والتجارية)، ومن حيث تأثيره استطاع التغلغل في كافة البقاع والمناطق البعيدة والنائية، فمن النادر الآن وجود قرية صغيرة ليس فيها تليفزيون يستقبل قنوات فضائية، أو هاتف محمول يتواصل مع العالم، وغير هذا كثير مما يدلل على سرعة وشمولية التحول التكنولوجي في الحياة المعاصرة.

وقد اعتمد هذا التحول على أدوات وتقنيات تجبر الإنسان على التعامل معه واستخدامه والثقة فيه، بدءا من أجهزة الراديو والتليفزيون وأجهزة استقبال القنوات الفضائية، وأجهزة الهواتف المحمولة، ومرورا بنظم الميكنة والتشغيل الآلي لكل المهن، وانتهاء بأدوات المطبخ والأدوات المنزلية – التي قد يأتي ترتيبها القيمي في المقام الأول لما حققته من راحة للإنسان – وهذا معناه أن الإنسان نفسه أصبح خاضعا للآلة، وربما بدونها لا يستطيع إنجاز العمل الذي قد تحتم عليه ظروف الحياة أن يعمله الآن، فكيف سيشعل الإنسان النار بدون أجهزة وأدوات تكنولوجية، وكيف حتى سيزرع الأرض وهو قد تخلى عن أدواته التقليدية التي توارثتها أجيال من قبله على مدى آلاف السنين.. ألا يكفي التفكير في هذا، أن يدلل على مدى هيمنة الثورة التكنولوجية على الإنسان؟ ومن ثم على تشكيل وعيه وذائقته الجمالية، وطرائق إبداعه للشعر – بالطبع تبعا لدرجة تأثير هذه التكنولوجيا على المبدع قربا وبعدا -، وطرائق وإمكانات تلقيه، ويعد أبرز ملامح هذا التحول في التأثير على آلية اشتغال عقل المبدع ذاته – كما سيرد في الحديث عن قصيدة النثر والتكنولوجيا-.

- **التحولات في مفهوم الثقافة والمثقف، وموقع الشعر من الثقافة.**

تغير مفهوم الثقافة، وانتقل من مجرد كم المعلومات المختزن في عقول جماعة من الأفراد، أو مخطوطاتها الأثرية، أو تراثها المكتوب عموما، ومن مجرد

التغير في السلوك، إلى مفهوم الثقافة المعتمد على الإنتاج، والمرتبط بتحقيق مكاسب اقتصادية على نحو ما.. أي التحول من مفهوم المعرفة المرتبط بالوجاهة الاجتماعية، إلى مفهوم المعرفة المرتبط بالاقتصاد، ومن ثم المرتبط بالقوة على اختلاف التحولات التي طرأت على مفهوم القوة ذاته من القوة الجسدية إلى القوة العسكرية، إلى القوة البشرية، إلى القوة الناعمة أو ما يسمى بالقوة المعتمدة على استراتيجيات عقلية وبدائل فكرية.

وقد مرت الثقافة بتحولات جذرية في مفاهيمها ومن ثم في ممارسات البشر وتوجهاتهم وأعرافهم الاجتماعية، غير أن أهم هذه التحولات ما حدث في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، عندما قدم إدوار بيرنت تايلور مفهوما عن الثقافة يجمع بينها وبين الحضارة بأنها: " ذلك الكل الذي يتضمن المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والأعراف، وكل المقومات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"[26].

وقد استمر هذا التعريف ما يقرب من نصف قرن من الزمان حتى زحزحه تعريف رايت الذي عرف الثقافة بأنها: النمو التراكمي للتقنيات والعادات لشعب من الشعوب، يعيش في حالة الاتصال المستمر بين أفراده، وينتقل هذا النحو التراكمي إلى الجيل الناشئ عن طريق الآباء، وعبر التربية [27].

ومن التعريفات التي كان لها أثرها في تكوين مفهوم عن الثقافة في الغرب، ما قدمه اليونسكو عام 1970م بتعريفها على أنها كل ما يتصل بالإنسان فكرا وخلقا

---

[26] ـ يمكن العودة في ذلك إلى:

-Tyler:primitive culture –seventh edition–London–john muray-1989- p3

- محمد حافظ دياب: الثقافة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2003م.

[27] ـ إلا أن هذا التعريف وجه إليه عدد من الانتقادات، والتي يمكن إجمالها في كونه لم يتضمن دور الثقافة في توجيه سلوك الانسان، وإحداث التحول في حاضره ومستقبله، وأنه يجعل الثقافة تحصيل حاصل لأفعال قد تأتي على نحو تلقائي، بمعنى غياب الفعل الإجرائي لصناعة الثقافة على نحو مقصود، وهو ما أفنى فيه مفكرون حياتهم لإحداث هذا التحول، وفي تاريخنا العربي ما يدلل على ذلك من إعدام مفكرين أمثال ابن رشد وغيرهم، وهو ما يجعل التعريف في إجماله مفسرا لجانب واحد من جوانب الثقافة من حيث توصيف تكونها وليس امتدادها.

وبدنا، بما في ذلك من تدريب نفسي، باعتبار تمييز الإنسان عمن سواه من الكائنات الحية الأخري، خاصـة فيما يتعلق بإمكانات التعلم واكتساب الخبرات والمهارات. وهو تعريف في إجماله متسع، يشمل الثقافة وغيرها من أشكال الحياة الأخرى، بمعنى أنه لا يقدم فرادة للثقافة، ولا ينفى دخول أنواع أخرى إليها، بل يتسع ليشمل المعرفة بكافة أنواعها والتطور بكافة أشكاله.

ومع حركات العولمة، والنظام العالمي الجديد، طرحت الدراسات والبحوث مفاهيم عن الثقافة، وبدأ التفريق بين مستويين لمصطلح الثقافة: الأول بوصفها منظومة من السمات التي تميز جماعة دون أخرى. والثاني بوصفها منظومة من الظواهر الأكثر تميزا وحضورا من منظومة أخرى من الظواهر داخل جماعة محددة [28].

هنا تأتي الإحالة مرة أخرى إلى ما ورد في مطلع هذا الفصل حول كون الشعر قمة الهرم الثقافي على مستوى الإنتاج، وضرورة النظر إلى القصيدة بوصفها بنية ثقافية، أو لبنة في بناء ثقافي للأمة التي تم إنتاج النص فيها، وهو ما سيفتح الباب متسعا أمام إمكانات قراءة وتحليل الشعر من منظور الإنتاج الثقافي، والبحث من جهة عن التقاطعات الثقافية فيه وتحليلها، ومن جهة أخرى عن إسهامه في الإضافة إلى البناء الثقافي العام، إذ كل نص أدبي هو إضافة وتطور.

[28] - أنطوني كينج: الثقافة والعولمة والنظام العالمي (مجموعة من الباحثين) – مقالة بعنوان "فضاءات الثقافة فضاءات المعرفة" – ترجمة: شهرت العالم وهالة فؤاد ومحمد يحيى – الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2005م.
وإذا كان المستوى الأول يتعامل مع الناتج العام للجماعة، وينظر لها من الخارج قياسا إلى جماعة أو جماعات أخرى، مثلا المجتمع المصري قياسا إلى المجتمع الخليجي، والمجتمع الخليجي قياسا إلى المجتمع المغربي، فإن المستوى الثاني ينطلق من مرتكز أكثر عمقا وجوانية، إذ يسعى للتمييز بين الجماعة والجماعة داخل المجتمع الواحد، وهي نظرة مراوغة على أية حال، فالجماعة والجماعة تمثل جماعة أو جماعات أكبر (مجتمع – دولة – أمة)، وهي قياسا إلى المجتمع الآخر (دولة أخرى أو أمة أخرى) تمثل جماعة أكبر (إقليم – وطن – قارة)، ومن ثم تنسجم أو تتداخل أو تخضع للمقارنة مع جماعات أكبر، وهكذا دواليك حتى تصل إلى مفهوم الإنسانية أو البشرية، أي تصل إلى العولمة أو العالمية، على نحو هرمي يبدأ من القاعدة إلى القمة، أو يبدأ من القمة إلى القاعدة.

- التحولات في مفاهيم الحياة (الخفة – السرعة – الحركة والانتقال – التواصل... إلخ):

تشير الدراسات التي تهتم بالإنسان إلى حجم التطور السريع والمتلاحق في التحولات التي تطرأ على الإنسان بفعل الإنسان، بدءا من اختراعه لنظم وعلوم وبرمجيات استطاعت أن تغير خارطة العالم، وأن تقوض مفاهيم وتقيم بدلا منها مفاهيم وتفرض على العالم مسارات لا يستطيع الحياد عنها.

لقد تحول العالم إلى كوكب بيو- إلكتروني مترابط لاسلكياً، يخترق العقبات التي ظل العالم يدور في فلكها سنوات مثل الثقل والزمن والمسافة، فاستطاع أن يقوض هذه العقبات جميعها بالانتقال إلى الخفة والسرعة والاختزال، بمعنى أن التكنولوجيا الآن سمحت بإمكانية حمل موسوعات ضخمة ومئات الآلاف من الكتب على أقراص (مرنة أو صلبة) لا يزيد وزنها عن جرامات قليلة، وسمحت بإمكانية تكثيف واختزال الزمن عبر الوسائط المتعددة بسرعة تبلغ آلاف المرات كما كانت عليه سابقا، وسمحت بإمكانية قطع المسافات والانتقال عبر مئات الآلاف من الكيلومترات سواء الانتقال الجسدي عبر الطائرات والصواريخ الفضائية، أو الانتقال عبر الوسائط المتعددة لمشاهدة بقعة نائية في العالم أو التحدث عبر الكاميرا مع شخص في الجانب الآخر تماما من الكرة الأرضية، وهو ما أحدث في إجماله تحولا في مفهوم التواصل البشري، فلم يعد اختلاف اللغة عائقا كبيرا في التواصل بين الأفراد نتيجة لدخول لغة الصورة التي يستطيع الجميع فهمها مهما تنوعت لغاتهم (عربية، لاتينية، صينية، هندية، منطوقة، مكتوبة..إلخ) فالقاسم المشترك هو الصورة، حية كانت (فيديو) أم صامتة (رسم – صورة)، وكذلك لم يعد بعد المسافة عائقا في التواصل، إذ أمكن تقريب المسافات عن طريق الهواتف المحمولة وشبكات الإنترنت، ووسائل الاتصال ما يتم تداوله منها، أو ما ينبئ به المستقبل.

فهل في الإمكان أن يسير الشعر في مساره دون التأثر بمثل هذه التحولات شكليا ومضمونيا ؟ هل يمكن للقصيدة العربية إلا أن تنخرط في معطيات الوعي البشري العالمي وتحولاته ؟ بمعنى التأثر بالتسارع المطرد في مفاهيم العالم ونظرياته وفلسفاته التي ما تفتؤ تقام لتسقط، وما تفتؤ لتستقر لتحل بدلا منها أخرى

جديدة، مما تفرضــه مثلا وسـائل الإعلام (بوصـفها وسـيلة اتصـال) أو شـبكات التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت، بما يجعل الشاعر في نهاية الأمر ليس متحررا تماما من التأثر بالتوجهات العالمية، سواء أكان مع أم ضد، فهو نهاية لابد أن يكون له موقف ووجهة نظر، لكنها لم تعد وجهة نظر منغلقة على ذاتها اجتماعيا كما كان مع الشـاعر في القرون الماضـية الذي كان تشـكيل وعيه ناتجا عن قراءاته وثقافته، وكان محيط التواصـل العالمي بالنسـبة له أضـيق مئات المرات مما هو عليه الآن، وبالتالي كانت رؤيته للشــعر إجمالا ناتجة عن الماضــي والحاضــر، ولم يكن في اعتباره البعد المستقبلي الذي غدا مكونا أساسيا من مكونات أي موضوع أدبي بفعل التســارع في وسـائل الاتصــال، فبما أن الشـعر رؤية للكون والحياة، فإن احتمالية تغير طبيعة الكون والحياة أســرع مما يتصــوره البشــر نتيجة للتغير المطرد في المفاهيم ذاتها، ومن ثم غدا الشـاعر يفكر في البعد المسـتقبلي، ويختبر إمكانية بقاء المفهوم ليبقى نصه الأدبي قابلا للتداول والتلقي على وجه العموم.

إنها مسـألة معقدة في نهاية الأمر، فحتى النظر إلى الشـعر بوصـفه تعبيرا عن المشـاعر والأحاسـيس – وتلك رؤية قاصـرة للشـعر المعاصـر – لايمكن له إغفال تأثير آليات التواصـــل المعاصـــرة، وما أحدثته من انفتاح عالمي غير من مفاهيم المشـــاعر والأحاســيس إن لم يكن قد شــكك في نواتجها احتكاما إلى منطق العقل وتعدد وجهات النظر التي يمكن أن ينظر بها إلى حدث ما باعتباره مكونا للشـعور، فعلى سـبيل المثال: كانت مشـاهد الحروب والقتل تمثل ألما حقيقيا بالنسـبة للإنسـان والشـــاعر على وجه الخصـــوص، غير أنه مع دخول العالم في معترك الحروب اليومية وإلحاح وســائل الاتصـــال (القنوات التليفزيونية ومواقع الإنترنت) على عرض مشـاهد القتل والتفجير، فقدت المشـاهد شـعريتها، ولم يعد التعبير عنها يحمل التأثير ذاته الذي كان يحمله قبلا، ما لم يتمكن الشـــاعر من ربطه الشــديد بما يثير المشـــاعر الدفينة لدى المتلقي، وهو جهد لايمكن أن يتم ما لم يكن الشـــاعر على تواصل تام مع العالم وتحولاته من حوله.

- **التحولات في المعرفة ووسائل امتلاكها وإمكانات الحصول عليها.**

تغلغلت التكنولوجيا بتطبيقاتها في الحياة البشـــرية على نحو أســـرع من أي ظاهرة أخرى شــهدها الكون عبر تاريخه، ففي زمن قصــير- نسـبيا – تسـارعت

المعلوماتية – بوصفها تطبيقا تكنولوجيا - في التقريب بين المتباعدات، وغدت مكونا أساسيا وجانبا لاغنى عنه لأي منتج بشري، فكريا كان أم ماديا، فمنذ أقل من عشرين عاما على أقصى تقدير لم يكن في حسبان البشرية أن التكنولوجيا وطرائق تداول المعلوماتية يمكن أن تكون العامل الأول في تقويض مؤسسات وأنظمة حكم دامت لعشرات السنين، أو في إحداث هذا التواصل والتقارب الفكري بين البشر في أطراف الأرض المتباعدة، أو في غيرها من مظاهر الحياة وطرائقها التي نعايشها ونراها الآن.

غير أن هذا الجانب المشرق يطرح بعدا آخر يضرب بجذوره في القتامة، فكما تتزايد المعلوماتية في التوغل على نحو مطرد، تتزايد مفاهيم الهيمنة لثقافات على حساب ثقافات أخرى، وتتزايد مخاطر محو هويات ولغات وإسقاط حضارات بأكملها لصالح هويات ولغات وحضارات تمتلك القوة بقدر ما تمتلك من قدرة على التحكم في وسائل التكنولوجيا ووسائطها وفي إنتاج المعلوماتية وتصديرها.

إن الحروب والصراعات التي تعيشها الدول العربية الآن داخليا، هي حروب ثقافية ومعلوماتية في المقام الأول، وسواء كان الأمر يتعلق بالمعلوماتية أو الهيمنة الثقافية فإن الشعر ضارب بجذوره في عمق هذه التحولات.

ويأتي في هذا السياق – سياق التحولات التي طرأت على الشعرية العربية – تحولان هما: التحول من الجيل إلى البحث عن هوية، والتحول من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي، وهو ما ستأتي دراسته في الفصل التالي.

الفصل الثاني
من سطوة الجيل إلى البحث عن هوية

سـيظل مفهوم الجيل قلقا في ارتكازه إلى ما يحدده، فالجيل حقبة زمنية تشـترك في سياقات تاريخية واحدة، والجيل توجه جمالي تجمع أبناءه تجربة متقاربة – وإن تعددت أوجهها – ومساقات جمالية متقاربة، وذوق عام متقارب للتلقي.

والجيل جماعة أو جماعات وضـعت لنفسـها أسـسـا ومعايير – وإن لم تلتزم بها حرفيا -، واتخذت لها مسـميات - دالة أو غير دالة -، وكرسـت لذواتها سـياسـيا بما يشـي للأجيال التالية بتشـكل ملامح عامة واتفاقات جمالية وسـمات خاصـة بالنوع الأدبي على نحو ما تدل عليه ملامح الأجيال.

ومن هنا تتعدد مناحي النظر إلى الجيل، وتتعدد محاولات تأطيره، وتبقى في النهاية ملكا لثقافة المتلقي، وذوقه، وتوجهه النقدي.

فبعض التصـــنيفات ترى أن الجيل يرتبط بوحدة زمانية، تتقارب فيها أعمار المبدعين، ليمكن الحكم عليهم بالتكون، والبعض يرى أن التجربة الجمالية وحدها هي العنصر الحاكم في تصنيف الجيل، وكلا التصنيفين مردود عليه.

أما تصـــنيف الجيل على أســـاس المرحلة الزمنية التي تم فيها النشـــر، فهو أمر يخلو من الدقة، ذلك أن اعتبارات النشـــر قد تتأخر – في الغالب الأعم – أو تتقدم تبعا لاعتبارات عدة، منها عدم التواجد في أرض الوطن، أو ظروف النشـــر ذاتها،

أو تـأخر طبـاعـة العمـل، إلى آخر هذه المعوقـات التي لم تزل في الوطن العربي كثيرة، لتغير طبيعة ومفاهيم الحياة نفسـها، والتي لم تعد تؤمن بقيمة الأدب – وكافة أشكال الإنتاج الثقافي عموما - إلا في أقل فئاتها خصوصية.

ويعتقد البعض أن الجيل يمكن تحديده باعتبار التجربة الجمالية في سياق زمني، شـريطة أن لا تباعد بينها المراحل الزمنية، بقدر لا يسمح لها بالتسكين، فلا يجوز – على سـبيل المثال – أن يتم التسـكين بين أحمد محرم، والتهامي، في جيل واحد، لمجرد وحدة التجربة الجمالية، ذلك أن ما يفصـــل بينهما زمنيا لا يســـمح بمثل هذا التسكين.

وعليـه فـإن تســـميـة من قبيل جيـل الســـتينيـات والســـبعينيـات والثمـانينيـات والتســـعينيات، إنما هي من باب التجور شـــيئا ما، ذلك أنها تميل إلى النظرة القائلة بأن كل عشـر سـنوات تمثل حقبة زمنية لها سـماتها وملامحها الخصـوصـية، وهذا على الرغم من أن حدود السنوات العشر لا ترتبط بالضرورة ببداية العقد أو نهايته، فكما هو متعارف عليه فإن الحركات الأدبية تخترق دوما مفهوم الزمن، وبشـــكل متلاحق.

ومن هنا، فإن قبولنا لمصـطلح ومفهوم جيل ما يجب أن يحدد مسـبقا، لاحتراس التعامل معه، فالجيل لا يبدأ تجربته من حيث انتهى سـابقه، وإنما يسـعى للبحث عن ملامح خاصـة ينطلق فيها بالضـرورة من تجربة الجيل السـابق إن رفضـا أو خروجا من تحت عباءتها، ليبحث له عن تشـــكل تجربـة، عما أســـميناه هويـة أدبيـة (هويـة شـعرية، هوية سـردية، هوية مسـرحية...إلخ)، وتكون له أسئلته الخاصـة، وقضـاياه الخاصة، على اختلاف ملامح هذه الهوية وتوجهات أصحابها.

وتنتهي حدود هذا الجيل، بظهور جيل أخر يخرج من تحت عباءته، أو تختلف تجربتـه، وطريقـة تداولـه وتنـاولـه للأدب، وهي نهـايـة لا تعبر عن انتهـاء الجيل أو انتهاء تجربته، بقدر ما تعبر عن تحديد قيمه الجمالية وتجربته بأســـئلتها وطرائق تشـــكل الأدبية لديها، ذلك أن صـــوت الأقدم يظل قائما، وكذلك الأقدم منه فالأقدم

وهكذا، بل إن الجيل قد يحتسب منجزه النصي ليس في مرحلة هيمنته الآنية، وإنما في مراحل تزامنه مع أجيال أخرى سابقة أو تالية.

ففي الشعر – على سبيل المثال - إذا كان جيل الخمسينيات قد انتقل بالشعرية من العمودية إلى التفعيلية[1]، واستن لها سننها العروضية، وإذا كان جيل الستينيات، قد اتخذ لنفسه تجربة الشعر التفعيلي، واختص فيها بمرحلة تهشيم التفعيلة، والمزج بين دوائر عروضية لا تمتزج، ثم جاء جيل السبعينيات، ليبحث عن رحابة أكثر اتساعا، والخروج بقصيدة التفعيلة من الوقوف عند مرحلة التفاعيل، إلى مجاورتها بشكل آخر، هو قصيدة النثر، فماذا فعل جيل الثمانينيات والتسعينيات في الوطن العربي؟، وهو الجيل صاحب التجربة الممتدة في مطلع الألفية الثالثة، هل اكتفي بمجرد الكتابة على الشكلين، أم بحث عن تشكل وتشكيل لملامح تجربة يمكن أن يتصف بها أو تنتسب إليه؟

فإذا كان الخيار الأول هو الناموس الذي اتبعه شعراء هذا الجيل، فلا يحق لنا وصفهم بصفة الجيل، وإنما تكون تجربتهم هي امتداد لتجربة السبعينيين، ومن ثم لا داعي لأن نفصل بينهم، وبين السبعينيين.

أما إذا كان الخيار الثاني هو طريقهم الذي سلكوه، فهنا يأتي سؤال الهوية، فما الذي عمل هذا الجيل على تقعيده؟ وما ملامح تشكله، وجمالياته؟

لقد استطاع جيل السبعينيين - في مصر - عبر جماعتي إضاءة، وأصوات التأسيس لملامح هوية شعرية تبدت في مفهومهم للشعر أولا، ثم للموضوع الشعري ثانيا، مرورا بآليات الكتابة، ووصولا إلى الناتج الجمالي على النحو الذي تتمثله التجارب الشعرية التي ما يزال بعضها مستمرا بفعل استمرار إنتاج أصحابها.

---

[1] - مع ملاحظة أن البدايات الأولى للشعر الحر (التفعيلي) لم تكن مع جيل الخمسينات، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير عام 1910، مع أمين الريحاني، وأحمد زكي أبو شادي، ولكن اكتمال التجربة الفنية كان مع نازك الملائكة عام 1945، في قصيدة الكوليرا – كما هو معروف -، وبدر شاكر السياب في قصيدته "هل كان حبا"، وهنا تظهر الإشكالية مرة أخرى، إذ هل يعتبر السياب والملائكة جيل الخمسينات، أم جيل سابق تبعا لاعتبارات سنة النشر؟

ومن المعروف تاريخيا أن جماعة إضـــاءة تكونت عام 1977م، وضـــمت على نحو أساسي الشعراء: حلمي سالم، أمجد ريان، عبد المنعم رمضان، رفعت سلام، حســـن طلب، عادل أحمد، شـــعبان يوســـف، محمود نســـيم، حلمي ســـالم، جمال القصـــاص، ماجد يوسـف، زين العابدين فؤاد، محمد خلاف، نوري الجراح، أمجد ناصر، مروان سعد الدين، وغيرهم.

وضـمت جماعة أصـوات: أحمد طه، أحمد زرزور، وليد منير، عبد المقصـود عبد الكريم، محمد سليمان، عبد المنعم رمضان، محمد عيد، وغيرهم.

غير أنـه مع بدء الثمـانينيـات في الوطن العربي لم يعد مفهوم الجمـاعـة مفهومـا حاكما للأدب والأدباء، بقدر ما صـــارت التجربة الفردية هي الحاكمة، غير أنها تجربة يمكن ضـــمها ضـــمن أنســـاق جماعية، يمكن التقريب بينها على أســـاس من التداول، والسؤال المشترك.... تلك سمة من سمات الحكم على الجيل – من وجهة نظرنا – وهي ســـمة تكشـــف عن وعى جماعي، وعمل جماعي، وإن لم تكن هناك وثائق مكتوبة كما تم مع الســـبعينيين مثلا في مجلة شـــعر، وإضـــاءة، وغيرها من الدوريات العربية.

ســـعى جيل الثمـانينيـات – في البدايـة - إلى تطوير كلا الشـــكلين، التفعيلي والنثري، والخروج بهمـا عبر مرحلتين، الأولى في إطـار الاحتكـام إلى مفهوم الجيل، والثـانيـة في إطـار محـاولـة التـأســـيس الفردي، انطلاقا من فكر الحداثـة وأسئلتها، تلك التي لم يكن الاستقبال لها وتلقيها يمثل وعيا واحدا متحدا كما كان مع الأجيال السابقة، وإنما احتكم التلقي إلى الوعي الفردي في المقام الأول، وداخل هذا الجيل يمكن رصد تصنيفات لتوجهات جمالية، منها:

- التوجه نحو الاحتفاء باللغة والإيقاع والأبنية العروضـــية المتوارثة في شـــكل جديد، والتجويد الشـعري ورصـانة القصـيدة، وينتمي إليه شـعراء، منهم: أحمد بخيت، وإيهاب البشـبيشـي، وشـيرين العدوي، وسـامح محجوب، ومؤمن أحمد، والسماح عبدالله الأنور، وغيرهم.

- التوجه نحو الاحتفاء بقصيدة النثر والتجريب في أبنيتها، ومنهم: محمود قرني، وعاطف عبدالعزيز، وعماد غزالي، وهشـام قشـطة، وفتحي عبدالله، وعلاء خالد، وكريم عبدالسلام.

فعلى سبيل المثال، إذا كان شعراء السبعينيات قد احتكموا إلى جماعتي أصوات وإضـاءة بدءا من عام 1977م، والقليل منهم – فقط - كان خارج سـياق هاتين التجربتين بمرتكزاتهما الفنية (التغريد خارج السـرب)، لكن الهيمنة كانت دوما للمرتكزات والأطر التي وضـعتها هاتين الجماعتين. فإن شـعراء الثمانينات في مصـر وكثير من أنحاء الوطن العربي، لم يكن منطلقهم ناتجا عن الفكر الجماعي - وإن كانت هناك محاولات للوقوف على مرتكزات متقاربة - وإنما كان الملمح الأكبر في تجربتهم هو الاحتكام إلى الوعي الفردي.

وقد تنامى هذا الشـعور فيما بعد – شـعور الفردية – وسـاعدت عليه مرحلة التسعينيات التي أسست على نحو أوسع للمشروع الفردي، وهو ما استمر مع أجيال التسـعينيات وبدايات الألفية الثالثة، ثم غدا هو السـمة المهيمنة على كل الشـعراء، وشـمل من كان إخلاصـهم لتجربة الجيل سـابقا وبخاصـة من كان يطلق عليهم السـبعينين والثمانينيين إذ لا يزال إنتاج معظمهم مستمرا، ويظل القاسم المشـترك بين الجميع، هو محاولة إحداث القطيعة مع الماضـي كلية وبخاصـة فيما يتعلق بالشكل والبناء، والتجريب في الموضوع وزاوية الرؤية من جهة ثانية، ومن هؤلاء الشـعراء: فارس خضـر، وجرجس شـكري، ومنى عبدالعظيم، وعماد أبو صـالح وغيرهم.

لم يكن ما سـبق خاصـا بالشـعر وتطوراته فقط، وإنما شـمل هذا الحراك كافة الأنواع الأدبية من شعر وفنون سـردية (قصـة ورواية ومسـرح) وكتابها، وهو ما يمكن الكشـف عنه عبر استقراء المشـاهد الأدبية في سـياقها الإجمالي (على نحو بانورامي إذا جاز التعبير) في الرواية، والقصـة بمفهومهما التقليدي، ثم مع ظهور أشكال جديدة، مثل القصـة القصـيرة جدا، والقصـيدة الومضـة (الإبيجرام) والكتابة النصـوصية التي تسعى لأن لا تنتمي لشكل معين، وإن كانت روح الشعرية كامنة فيها على نحو واضح.

من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي

لقد ظل مفهوم الجيل مهيمنا عبر تاريخ الفكر منذ عصـــور النهضـــة، فالجيل يحقق الانتماء إلى جماعة، والجماعة تسـتطيع ملء واسـتكمال الفجوات التي يمكن أن تفتقر إليها التجربة الفردية للإنسـان/ الفرد/ المبدع، والجماعة تسـتطيع أن تحقق منطق القوة في أحد أشـــكالها قياســـا إلى قوة الإنســـان الفرد، وقليل أولئك الذين اســـتطاعوا الخروج على مفهوم الجيل فشـــكَّل كل واحد منهم جيلا في ذاته، أمثال العقاد، وطه حســين، ونجيب محفوظ، وصـــلاح عبدالصـــبور، وصـــلاح جاهين، وغيرهم ممن على شـــاكلتهم، وربما يعود ذلك إلى تنوع روافد الإنتاج الفكري لديهم، فالعقاد مؤرخ فيلسوف روائي شـاعر... إلخ، وصـلاح عبد الصـبور شـاعر مسرحي ناقد، لكن حتى هذه القاعدة لها شـواذها، فنجيب محفوظ حقق مفهوم الجيل في ذاته ولم يخرج عن إطار الرواية والقصة (السرد) وكتابة السيناريو.

غير أن مفهوم الجيل قد اتضـــح على نحو أوســـع بوصـــفه تطورا لفكرة المدارس الأدبية، حيث مثلت المدارس الأدبية قمة نشـــاط الانتماء إلى جماعة، وســـيادة مفاهيم محددة للتوجه الجمالي تتحكم حتى في ذوق التلقي، فالشـــاعر الكلاسيكي عليه ألا يحيد عن القيم والتقاليد الفنية التي ارتضتها الجماعة، والشاعر الرومانســـي عليه أن يلتزم بمبادئ جماعته، وهكذا، وعبر هذه المســيرة كانت القيم والتقاليد الفنية تتغير من مدرســـة إلى مدرســـة، ويبقى مفهوم الالتزام حاضــرا، أي الانتماء إلى القيم والتقاليد التي أقرتها الجماعة، وما محاولة الخروج عليها إلا بمثابة وجود تشكيل آخر بمدرسة أخرى تضم أفرادا آخرين قد يكون بعضهم منشقا على مدرســـة، وهذا معناه ضـــرورة الانتماء إلى جماعة، وهو ما لحقه التحول في تشـــكيلاته، فانتهى مفهوم المدرســـة إلى مفهوم الجيل تارة، مثل جيل الخمســـينات وعلى رأســـهم صـــلاح عبدالصـــبور، وإلى مفهوم الجماعة تارة أخرى مثل جماعة إضـــاءة، وأصـــوات في الشـــعر، وإن كان مفهوم الجماعة يعود إلى مطلع القرن العشـــرين قبل ظهور فكرة المدارس في الوطن العربي، مثل جماعة تحت الســـور التونســـية، التي ينتمي إليها بيرم التونســـي وعلي الدوعاجي وأبو القاســـم الشـــابي وغيرهم، ومثل جماعات أخرى كثيرة تشـــكلت عبر ربوع الوطن العربي بعضـــها

استطاع تخطي حدود إقليمه فكان له تأثير في توجهات النوع الأدبي عبر الشعوب والدول العربية، وبعضها اقتصر دوره على التأثير في محيطه المحلي.

وأيا ما كان التأثير في مفهوم الجيل أو الجماعة، فإنه من الواضح للعيان أن هناك تحولات جذرية قد لحقت التوجهات المؤسسة للأجيال والجماعات الأدبية بدءا من الألفية الثالثة، وهو ما كان له أثره في طرائق الإبداع والانفتاح المتسع على التجريب بكافة أبعاده ومستوياته، حيث لم يعد مفهوم الجيل أو الجماعة يمثل توجها جماليا على جميع أفراده الالتزام به، وإنما غدا ما يجمع بينهم هو الاتكاء والمساندة في مواجهة صعوبات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهنا انهدم مفهوم نقاء النوع، فظهرت جماعات أدبية ينتمي أفرادها إلى أنواع أدبية مختلفة فبعضهم يكتب القصة، وبعضهم يكتب الرواية، وبعضهم يكتب الشعر التفعيلي وبعضهم قصيدة النثر وبعضهم العامية... إلخ، وليس بينهم اتفاقات جمالية تخص طرائق الكتابة أو شروط لأشكالها، وإنما بينهم اتفاقات غالبا ما تمثل توجها سياسيا وفكريا وفلسفيا تعبر عن الكيفية التي يرون بها الأدب بوصفه وسيلة للتعبير، وكفى.

هنا وفي هذه المرحلة المفصلية حدث تحول آخر، وهو الانتقال من الوعي الجماعي إلى اليقين الفردي، حيث التخلي عن المؤسسة الجماعية لصالح الفردانية وتحول الإيمان بالاتفاقات الجمالية للجماعة إلى تنامي الإيمان بالفرد والتجربة الفردية، وربما كان ذلك ناتجا من نواتج فلسفة ما بعد الحداثة التي هيمنت عالميا بفعل العولمة، حيث الثورة على القيم البشرية الموروثة والتأكيد على مبدأ النسبية في كل شيء وبخاصة السلوك الإنساني، وتأكيد قدرة الإنسان على التأويل hermeneutics، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل دلالات سلوكه لتعني الشّيءَ عنده بينما قد تعني نقيضه عند الآخرين.

وهنا انفتح باب التجريب واسعا في الأدب، وغدا الأدباء يمارسون وعيهم على مستوى التجريب، حتى مع التحول من مفهوم الجيل إلى التوجه الفردي، فقد انبرى التجريب على الدوام ليمارس دوره في الأدب بحثا عن الجديد وجمالياته، وما إن يستقر الوعي الجمالي للنوع الأدبي حتى يبدأ البحث من جديد عن جماليات

جديدة وأشكال جديدة، وهو ما يفسر التغير المستمر في الأنواع الأدبية (قصة – رواية – شعر – مسرح)، ويفسر التطور الحادث في المدارس الأدبية والاتجاهات، وإن كان بعضها لا يلغي الآخر وإنما يتجاور معه، أو هكذا يجب أن يكون.

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف – دائما – السائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات جديدة تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالي جديد.

والتجريب في ارتباطه بالثورة على الوعي الجمالي السائد لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعى جمالي مفارق، يتأسس على وعى الجماعات القليلة التي تبدع في إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات في وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب رؤية وتغييرا في العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها.

والاتجاهات التجريبية التي قام بها الأدباء أو يمكن أن يقوموا بها عديدة، منها ما هو شكلي ومنها ما هو موضوعي، فالشكلي مثل نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، ومثل اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب، ومثل الغموض الكلي وعدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى، ومثل التجريب على مستوى التشكيل البصري وتشظية النص (عمل تقسيمات متعددة فرعية) وبخاصة في الشعر.

وأما الموضوعي فإنه يتنوع بتنوع الحياة ذاتها، فليس في الحياة موضوع واحد، وكذلك الأدب، وبما أن الأدب هو تعبير عن الإنسان، لذا فإن كل ما يمكن أن يرتبط بالإنسان أو يتعلق به من مرئي مشاهد، أو غيبي مستور يصلح لأن يكون موضوعا أدبيا، وإن كان الموضوع ذاته قد تطور عبر التاريخ الأدبي من التعبير عن الحياة، إلى تفسيرها، إلى الاشتباك معها على مستويات عدة، وهو ما تغيرت النظرة إليه من اعتبار الإنسان مركز الكون تدور حوله كل مفردات الحياة، إلى التعامل معه بوصفه شيئا من أشياء الكون ومفردة من مفرداته، كما يمكن رصده عبر تطور النوع الأدبي الواحد.

التجريب في الموضوع الأدبي:

هل هناك موضوعات خاصة بالأدب وأخرى تخرج عن حدود الاستخدام الأدبي؟

ربما في الوعي الكلاسيكي للسرد والشعر والمسرح كان هذا التقسيم ماثلا، غير أنه عبر التطور في فنون الأدب عموما، ومع حركات المدارس والاتجاهات الأدبية وبخاصة مع الرومانسية والواقعية، ثم ما تلاها من تحولات في مراحل الحداثة وما بعد الحداثة فقد تم اعتماد مبدأ حاكم للموضوع الأدبي، حيث أصبح كل ما يمكن أن يقع تحت العين ويقبل التأمل فهو موضوع للأدب، ومن ثم اتجهت الكتابة الإبداعية – وبخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة - إلى التجريب في الموضوع وبرزت في ذلك اتجاهات، منها:

- استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.
- الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.
- خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.
- الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.
- المفارقة، بوصفها الانحراف الدلالي الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، ولها أنماط عديدة يأتي بعضها متمثلا على المستوى اللغوي، وبعضها على مستوى العلاقة بين السبب والمسبب، وبين المقدمات والنتائج.

– الوعي الإنساني والهم البشري بالاتجاهات الكبرى من حوله وبخاصة الأنماط الثقافية السائدة والأوضاع السياسية والاجتماعية، والتعبير عنها.

كما اتضح جليا في الموضوع الشعري لشعرية ما بعد الحداثة التعبير عن الوعي الفكري لإنتاجية النص (ثقافة المبدع – ثقافة التلقي)، انطلاقا من مبدأ أن كل نص أدبي ينتمي إلى مذهب فكري على نحو ما تمثله جملة من الأفكار قد تحتكم إلى الفلسفي العميق أو مجرد الاشتباك أو الجدل مع منجزها، غير أنه في نهاية الأمر لا يخلو نص أدبي من أحد ملامح هذا الاشتباك الفكري ووعيه.

واتضح – كذلك – في الموضوع الأدبي اشتغاله على التأثير في الوعي، انطلاقا من أن الأدب ليس رفاها، وليس انتماءً أيضا لتيار سياسي على نحو ما، وإنما هو منتج ثقافي يمثل قمة الثقافة لما يحويه من إعادة إنتاج... وعلى قدر وعي الأديب بذلك على قدر القيمة الموضوعية لأدبه، وإن كان هذا جميعا يمثل رافدا واحدا من روافد الإبداع، والتعامل معه هنا على مستوى التفكيك بهدف الوقوف على الأبعاد.

ماذا على الشعر أن يقول؟

كان الاهتمام بالموضوع أحد المرتكزات الفارقة في الشعرية الكلاسيكية، ولذا كان يناسبها من المناهج النقدية ما يهتم منها بالتفسير والشرح والتوضيح، والوقوف عند ماذا يريد الشاعر أن يقول، وماذا يعني، وهو ما نلمسه لدى الشعراء أنفسهم " أنام ملء جفوني – المتنبي "، وحكومة أم جندب النقدية بين امرؤ القيس وعلقمة الفحل، حيث حكمت لعلقمة لأنه استوفي جوانب موضوعه، والخلاف بين النابغة والخنساء في مجلس حسان بن ثابت بسوق عكاظ، وغيره من الشواهد التي تؤكد على أهمية الموضوع دون النظر للأبنية وآلياتها، حيث لم يكن هناك سوى شكل وحيد للبناء على الجميع أن يلتزمه "البناء الفني للقصيدة وعمود الشعر كما تم تحديده فيما بعد ".

هذا ما كانت عليه الحال في الشعرية العربية القديمة، واستمر الأمر حتى مع عصور النهضة ومرحلة ما بعد شوقي التي لم يزل لها صدى في الذائقة العربية حتى الآن.

إلا أنه ومع سيادة حركة التفعيلة في الشعر العربي، فقد انفتح الباب على مصراعيه لانتهاك قدسية الموضوع (العقاد على سبيل المثال والتأسيس لحركة تطور فعلية في الشعر فأصبح كل ما تقع عليه العين ويقبل التحليل موضوعا للشعر)، وهو ما استثمرته قصيدة النثر في إحداث قطيعتها مع الشعرية العربية القديمة والتأسيس لمنجزها الذي لم يزل بعد في سياق التشكل، ويوم أن يكتمل منجزه سيكون البحث عن شكل شعري رابع ليس معلوما حتى الآن، فتلك هي طبيعة الأدب والوعي الثقافي عموما.

وتأتي دواوين عديدة تؤسس لهذا الوعي، منطلقة في المقام الأول من اليقين الفردي - وهي دواوين بدأ صدورها من السنوات الأخيرة لتسعينيات القرن السابق واستمرت حتى وقتنا الراهن- وتتنوع في انتماءاتها إلى الأجيال المنتجة لها، سواء من السبعينات أو الثمانينات أو التسعينات أو شعراء الألفية الثالثة (على وجه التحديد العقد الأول من الألفية)، وإن كانت تتفق جميعها على الانطلاق من هذا الوعي الفردي، ومنها: "على كرسي هزاز " للشاعرة عزة حسين، و "انظر إليها كم أنت مرهق " للشاعر خوشمان قادو، و"هواء ثقيل " لجوان تتر، و دواوين عدة لأحمد شافعي، ومحمد منصور، وحسام جايل، ومحمد أبوزيد، وأحمد زكريا وحنان شافعي، وهبة عصام، وشريف الشافعي، وفردوس عبدالرحمن، وهشام محمود، ومحمود شرف، وغيرهم كثير.

تأتي هذه الدواوين مشتبكة مع هذا الوعي بإحداث القطيعة، والتأسيس لتجربتها الخاصة غير معنية بمفهوم الجيل وتشكل ملامحه بالمعنى الكلاسيكي للجيل في فرض الهيمنة ورسم الإطار الذي لا يسمح بالخروج عنه، وتلك إحدى السمات المهمة في النظر إلى مشروع قصيدة النثر على وجه الخصوص، حيث يمكن القول باختصار إن كتاب قصيدة النثر انتقلوا من "سطوة الجيل إلى البحث عن هوية " بما في ذلك من اختلاف وجهات النظر وآليات تداول القصيدة، وهو ما يمكن التماسه عبر عناصر التشكيل التي تطرحها دواوينهم، ومنها: الذات والموضوع – التمرد والتفرد – المعرفي والشعري – الوعي والقصيدة.

الذات والموضوع:

الذات في النص الشـــعري تمثل الفكر والوجدان بينما يحيل الموضـــوع إلى الواقعي والمعيش، وكما رأي كانط فإن تفاعل الذات مع الحس يؤدي إلى حصـــول الموضـــوع، أي أن الموضـــوع بهذا المعنى لا يكون موجودا في الأســـاس، وإنما توجده الذات عبر جدالها مع الكون داخل القصيدة.

وقد تماهت العلاقة تماما بين الذات والموضـــوع مع شـــعرية الحداثة، بحيث غدا الخطاب الشـــعري يتحرك بمنطق الكشـــف عن الذات وتمثيلاتها، عن طريق السرد تارة، وعن طريق تفكيك النص تارة أخرى.

وتأتي دواوين عدة منطلقة منذ بدايتها من هذا الوعي، تشـــترك هذه الدواوين جميعها في كون أصـــحابها يحتكمون إلى يقينهم الفردي أكثر بكثير من احتكامهم للوعي الجماعي، إن لم يكن الأخير لا وجود له عندهم، ومنها ديوان "على كرســي هزاز لعزة حســـين"[2] حيث يحيل منذ البداية إلى الذات الفاعلة التي تمثل مركزية النص الشعري، تقول:

الـ ب هـ جـ ة
تحرجني كثيراً
هذه الكلمة
كبدلة عرسٍ
متربةٍ
يفاجؤني وجودها:
القديم.
صوتي مشجونٌ

[2] - عزة حسـين: على كرسـي هزاز- جائزة الملتقى الثاني لقصـيدة النثر – دار الكتابة الأخرى– القاهرة – 2010م – ص15.

بما يكفي لكتابة قصيدة

والبياض يغري بالبكاء

والمسافاتُ

والفقدُ

والوهنُ

لكنها رعشة الأصابع

عند كل خلقٍ لا يكتمل.

ومن المنظور ذاته ينطلق الشـاعر خوشـمان قادو في ديوانه "انظر إليها كم أنت مرهق"[3]، حيث تصـبح الذات هي المركز الذي تدور حوله القصـيدة ويدور حوله الفضاء الشعري، يقول:

هواء الغرفة

ينام، تاركاً لي

متسعاً من أصوات

تشحن كل ما حولي.

....

الخارج

طواعيةً ينجز فكرته،

ربما أراد أن يشرأبّ إلى النافذة

حينما كنتُ

ممدداً على صمتي.

....

[3] - خوشمان قادو: أنظر إليها، كم أنت مرهق – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى - القاهرة – 2010- ص11.

الخزانة المنتفخة

لم تنج من

رائحة ظَهري.

كم يؤلمني

صوتي، في الهاتف

ثاقباً حنجرتي!

صديقي لم يخبرني

بشأن رائحتي في فراشه

ولا بحلمي المختبئ

تحت السرير.

الحقيبة ما كانت تَسَعُ رعونتي أكثر

حين استدراجي نعاسَها

إلى كتفي.

كذلك ينطلق الشاعر **جوان تتر** في ديوانه "هواء ثقيل "[4]، راصدا لذوات متعددة هي في نهاية الأمر ذات واحدة هي ذات الشاعر، التي تتداخل مع المشهد المحيط للمرايا والأشجار والمدينة والصديق والصديقة وموتسارت، فيفتتح ديوانه قائلا:

المَرايَا المُنْتَحِرَة

صُفوفُ الأَشْجَارِ تَرتَطِمُ بِهَوَاءٍ،

صَديقي الشَّاعِر، بيَدِهِ يُشيرُ إلى أَلَقِ السّلحُفَاة، يَشتُمُ المَدينَةَ الوَادِعَة،

[4] - جوان تتر: هواء ثقيل – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى – القاهرة – 2010م – ص 13.

دونَ فَزَعٍ تَقْطَعُ الشّـــارِعَ الحَافِلاتُ الصَّـــفراءُ التي بِدونِ آنيَةٍ لِرَمَادِ سَجَائرِنَا الوَضيعَة،

يَرْميهَا السّائِقُ للقِطَطْ.

(وَلي رَأيٌ آخَرُ في الأحْذيَة الجِلدِ ذَاتِ الأعْنَاقِ الطَّويلَةِ " النَّعَامَةِ") قَالَتْ صَدِيقَتُنَا الفَاتِنَة.

أَشْتَاقُ لِوَالدي اليوم، والكوخ، السَّطْحُ الإسمَنتيُّ الفَارِهْ، القَمْحُ الطريُّ، الشَّارعُ،

الزّوَايَا الحَجَريّة،

أُوهْ، وَصَديقي النّشِط "موتسارت"، أشْتَاقُ للسّمَاءْ.

والذات هنا عبر النماذج الثلاث ليســـت كامنة فقط في ضــــمير المتكلم الفرد وتحولاته، ولكنها أيضـــا في المنظور الذي تنطلق منه القصـــيدة، وفي الرؤية التي يرى كل منهم من خلالها العالم، وفي الفلســفة التي تحكم هذه الرؤية، **فعزة حســين** تعتمد مفارقة الحالة بين البهجة من جهة، والشـــجن والفقد والبكاء من جهة ثانية، لتصل إلى الخلق غير المكتمل.

وخوشمان قادو يعتمد المفارقة بين حالتي الصوت والصمت، صوت الهواء في كل ما يحيط به وصـــمته هو المســتكين، بما تصــبح معه ذاته مســلوبة الإرادة تماما، تتقاذفها الرياح بالمعنى العربي القديم، ويصبح الألم والمعاناة هما الموضوع الشعري للإنسان.

ويعتمد **جوان تتر** مفارقة الموقف عبر الذوات الفاعلة في النص، بين المدنية وحاضرها، وبين الذكريات المرتبطة بالطبيعة وماضيها.

وعلى هذا النحو تتقدم النصـــوص عبر الدواوين محتفية بالذات في علاقتها بالواقع وبالعالم من حولها، فتعبر **عزة حســـين** عن آلامها وهزائمها وخيانات

الأصـــدقاء والملل والضـــجر وإحباطات العالم، وشـــيئا فشـــيئا تتكشـــف الذات عن حضور الذات الأنثى التي ترى الحياة بمنظورها، تقول [5]:

برواز نيون عاوده الصدأ

ثم أسامحها..؟!

العتمة

التي وزعت الأرق

تحت أظافرنا

وبطنت وسائدنا

بالأشباح.

**

أحن الآن

لضفائر أطعمها للريح

يحزنني ذكرى

أنني بنتٌ

بلا ضفائر

وبلا مراهقة

وبلا ولدٍ

يثقب نافذتي بالزهور.

أنا دمية العشرين،

أرملة أبي

---

[5] - عزة حسين: على كرسي هزاز – ص33.

أفرد البنكيك على قلبي

كل صباح

لأطمئن العصافير.

وأدهن المرآة

بابتسامة ميتة

لأروض حقدي

على ملامحي القديـــــــمة.

**

بعد غربتين

وحزن شذبته

بعناية..

سيعرف الولد

الذي يبروز

في عينيه النيون

أن أروع قرنفلة

التي نسيناها

فوق قبورنا.

وكتابوت مفتوح

ستبتسم لنا الحوائط

ونحن نقشر الحنين

من جلودنا

ونفرك عن دمائنا الصدأ.

كعلبة ثقاب فارغة

أطوق الوحدة

وأحتفي بدفءٍ قديم

ويعبر **خوشمان قادو** عن الصمت الإنساني الذي تتكشف عبره كل مساحات الكون، وتتضح من خلاله رؤيته للعالم، فصمته دوما هو المحور الذي تدور حوله القصيدة، يقول في قصيدة بعنوان الجسد[6]:

الجسد

لي فرحٌ ناعم

لا يخجل

من بسمة الأجراس المتدفقة

بحلقاتٍ مترابطة

من منفي الساحات الميتة،

أقرفص على الأرض

متأملاً....

إنه البحر

ثوب الشاطئ الدافئ،

الصورة المكشوفة المتأرجحة

في مهد السماء،

كخرقةٍ ملساء

منصوبة أمام طفولتي الخفيفة،

[6] - خوشمان قادو: أنظر إليها – ص31.

تعانق صمتي،تخلع النِقَاب

أمضي إلى الأفق

ممدداً على ظهري

كفراش

في

حضن

المساء

ويعبر **جوان تتر** عن الذات الإنســـانيـة المعـاصـــرة في علاقتها بـالوعي، ومشهدية المدينة الحياة في تحولاتها، وترديها، وانقلاب الأوضاع عموما، يقول[7]:

يَتَنَاسَلُ الشّيطَانُ في مَدينَتِنَا

سَأَمٌ يَتَأرْجَحُ كَكُتْلَةِ ريحٍ تَصْفَعُ مَلامِحَ مَنْ تَرْغَبْ،

دونَ خَجَلٍ مِن نَقَائِصِهَا، تَتَبَاهَى الحَيوانَاتُ التَّافِهَةُ بانْمِسَاخٍ,

هِبَةٌ قَذَفَهَا العَجوزُ المُنْتَشي خَلفَ السُّحبِ القُضْبَان،

لا بوَاعِثَ لانْغِمَاسٍ في الأُنثى غير انتقَامٍ منَ الفَرَاغ،

, حُبٌّ قوتٌ، حُبٌّ ضَجَرٌ،

كُلُّهُنَّ، مِن بَاحَةِ المَدرَسَةِ إلَى الجَبَلِ المُستَلقي عَلى فِرَاشِ الفَجر

لا يُظْهِرْنَ الرَّأفَةَ بِنَا

(لِيَكُنْ،

فَلْنَمْضِ أيَّتُهَا الأرجُلْ) صرَخْتُ.

[7] - جوان تتر: هواء ثقيل – ص 17.

وفي الإطار ذاته يأتي ديوان "حلة حمـــــراء وعنكبـــــوت" للشاعرة هبة عصام[8]، والذي لا يمثل فقط محاولة للتعرف على تجربة شعرية وحسب، وإنما هو محاولة لاستكشـاف كتابة جيل معاصـر انتفت فيه مفاهيم الريادة التي كانت سـائدة قبلا، وحلت بدلا منها مفاهيم أخرى تجعل من الشاعر ريادة من نفسه ولنفسه.

ولعل أول الملامح التي تفرض نفسها في الديوان هي كتابة الذات، وارتباطها على أكثر من مستوى بالذات الأنثوية على وجه الخصوص.

كتابة الذات – الكتابة النسوية:

تكشـــف الذات عن هويتها في النص عبر أبنية اللغة، ودلالات المعنى، وما يستتبع ذلك من بناء الصورة وتنويعاتها، وعلى الرغم من القاسم الإنساني المشترك بين كل النصــوص، إلا أن الخصــوصــية تفرض هيمنتها من خلال الذات والتعبير عن الذات وقضاياها داخل النص، فالشعر في إجماله تجربة ذاتية بحته، وإعادة بناء للكون من وجهة نظر خاصة.

من هنا تبرز ذات الشـــاعر، وتتكشـــف هويته الثقافية عبر ما يكتب، وهو ما يمثل مدخلا مهما لقراءة نصــوص شـاعرات عديدات من الناطقين بالعربية، ومنهم الشاعرة هبة عصام عبر ديوانها " حلة حمراء وعنكبوت"، إذ هناك نصان يمثلان مفتاحا لبحث الشـــاعرة عن ذاتها والتعبير عن أفضــيتها، الأول بعنوان "كانت أنا" ص43، والثـاني بعنوان "وقفة" ص63، وعلى الرغم من تعدد النصـــوص التي يمكن إدراجها في هذا الإطار، مثل "جني" و "عابرة ليلية"، إلا أن هذين النصـــين يختلفان. تقول في "كانت أنا":

تلك العجوزُ المرهقةْ

بملابسَ سَوداءَ ترمقُ بعضَ أشيائي الصغيرةْ

تمضي بأمتعة الرحيلْ

[8] - هبة عصام: حلة حمراء وعنكبوت – دار شرقيات – القاهرة – 2008م.

برعونة المذعور أركضُ خلفها

تخطو كرعبٍ في دمي

أدنو؛ فتختلج الخُطَى

ترنو إليّ.. تحل بي

رباه ما هذا الجنون..

كانت أنا!...

حيث حضـــور الذات الأنثى هنا على نحو طاغ، هاجس المرأة داخل المرأة، واختزال تجربة الحياة في دلالات بسيطة هي العجوز المرهقة، والسواد، ومشاعر المرأة بين الرعونة والرعب والشك، والتماهي الذي يصل إلى التوحد، فهل يشـي ذلك بالفعل بأن المرأة ترى في ذاتها بأنها سـيدة الأكوان، وأنها دوما ليسـت امرأة واحدة، وإنما هي تجسيد لآلاف النساء؟ هذا معتقد نسوي قديم يكاد يمثل أسطورة، والقصيدة هنا تتماس معه.

وتقول في قصيدة "وقفة":

الوقت يكفي للجدل

يكفي لكشف الزيف فوق وجوهنا

فلنشهد الوهم المغادر في جنازته

ذاك الذي قد كان يعبث في حنايانا

رحل.....

القصـيدة في إجمالها تمثل مرحلة من مراحل وعي امرأة بعلاقاتها مع الكون والحياة والآخر، ربما عبر قصـــة حب، أو علاقة إنســانية ما، وأيا ما كان الأمر، فإنها بحسها الأنثوي استطاعت أن تستشعر الزيف في العلاقة، وتمتلك الجرأة في الاعتراف، وهكذا المرأة لا تستطيع مع نفسها الخداع في الحب، فهي إما أنها تحب أولا تحب، غير أن المظهر الخارجي يختلف في التعبير، وتلك قضية أخرى.

على أية حال فإن مشاهد القصيدة هنا تدور حول هذا الوعي والحس الأنثوي في علاقته بالآخر، ورؤيته لما خلف الأقنعة (والمرأة تستطيع بالفعل كشف زيف الرجل في مشاعره)، وحول موت الحب المرتجى في مشهده الجنائزي المهيب.

وفي المقطع الثاني تنتقل الحركة من الوصف السردي إلى التنويع في أبنية اللغة، فتنتقل إلى لغة الخطاب المباشر الموجه إلى الآخر في أساليب إنشائية آمرة:

ارفع غطاء النعش وانظر جيدا

فجر به قبحي وقبحك

وانفراجات المسافة بيننا

ولنلتق

ونرتب الأوراق

كي نمضي بلا ذكرى

يطاردها السؤال.

فتتسع.

وعلى الرغم من أن المشهد يعود في بنية دائرية إلى التعبير عن الرمز الذي مات، إلا أنه يقدم رؤية جديدة بالفعل حول القرار الذي تتخذه في النهاية لفض الاشتباكات التي تظل تؤرقنا بالفعل في نهاية كل علاقة إنسانية نمر بها، والشك الذي يداخلنا فتهتز الثقة في النفس، بحثا عن الأسباب، ولماذا كان ذلك.

إن التعبير عن وعي المرأة في القصيدتين لم ينطلق من كونها الضحية أو المضحية التي تكتفي بالتفجع والشكوى كما تمثله بعض الكتابات النسوية.

ولم ينطلق من النظر إلى المرأة بوصفها موضوعا جسديا كما تسميه الفرويدية والنظرية النقدية النسوية (نظام التمركز حول الذكورة)، ومن ثم تعتمد أبنية النص الشعري على تصوير المرأة بوصفها مثال الاضطهاد من قبل الرجال، وأحيانا تتجه الكتابة إلى إعلان الجسد والكشف عنه داخل النصوص، كما نادت بذلك الحركة النسوية.

لم ينطلق وعي الشاعرة في بنائها لقصائدها مما سبق، ولكنه انطلق من وعي المرأة بوصفها ذاتا تتعامل مع قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري دون اللجوء إلى إثارة الصراعات مع كتابة الآخر رجلا كان أم امرأة، ومن ثم جاءت الكتابة معبرة عن المرأة في صدقها مع ذاتها، وفي التعبير عن نضج الوعي وعقلانيته، وهو ما تحاول به مخالفة الوعي السائد والقائل بعاطفية المرأة في مقابل عقلانية الرجل، تقول:

كل سينبش وجهه

وكعادتي

كيما أبرر بعض أخطائي الصغيرة

واضطرابات الرؤى

أعدو إلى ملهى الطفولة والمرايا المضحكة

وأقول: بي ألف امرأة

هل يهزم الشيطان في ألف امرأة؟

ومنذ بداية ديوانها "على طريقة بروتس " تعلن حنان شافعي[9] عن تحويل مركزية النص الشعري حول ذاتها:

إِلَيَّ

وَحْدِي

أَتَمَرَدُ

وَأُجَرِّبُ

وَأَيْضًا أَدْفَعُ الثَّمَنَ

---

[9] - حنان شافعي: على طريقة بروتس – دار شرقيات – القاهرة – 2009م.

وتأتي القصيدة الأولى أيضا كاشفة عن الاهتمام بالذات بعنوان " في الاتجاه المعاكس "، تقول:

أَشْيَاءٌ كَثِيْرَةٌ لا أَجِدُ مُبَرِّرًا لِحُدُوثِهَا

مَثَلاً..

أَبِي وَأُمِّي اللّذَانِ أَشُكُّ فِي عَلاقَتِي بِهِمَا

الأَنْيَابُ الَّتِي دَائمًا تَنْتَظِرُ كَبْوَتِي

أَصْدِقَائِيَ الَّذِينَ يَحْقِدُونَ عَلَيَّ

وَمَجِيئِيَ إِلَى الدُّنْيَا.

وشيئا فشيئا تتكشف الذات عن حضور الذات الأنثى التي تعالج عبر النصوص علاقاتها بالعالم من حولها:

علاقتها بأبويها في المقطع الأول.

وعلاقتها بنفسها وبمن تحب في المقطع الثاني.

ثم علاقتها بالآخرين والرغبة في التبرؤ منهم في المقطع الثالث.

الوعي والقصيدة:

ليست كل القصائد المنجزة في سياق قصيدة النثر تحمل وعيا. ودائما هناك صراع بين الجميل وبين الكشف عن الوعي، وتلك إحدى تحديات النص الشعري.

لحظة الوعي في القصيدة قد ترد عبر جملة، أو كلمة، ولكنها هي التي تبقى حتى بعد الانتهاء من القصيدة.

تنتمي كثير من الدواوين المنجزة في إطار قصيدة النثر إلى الاتجاه الذي يحتفي بالذهني على حساب البلاغي، وهو اتجاه عالمي له مريدوه ومؤيدوه، وله رافضوه من باب الصعوبة التي يواجهها التلقي، وبخاصة إذا كان النص مسموعا، ولكن على أية حال فإن شعرية قصيدة النثر بكاملها تكتسب التواصل معها عبر

قراءتها وليس عبر الاســتماع إليها، لأســباب عديدة منها اعتياد الأذن على الإيقاع العروضـــي، وعدم اعتيادها على الإيقاع الداخلي الذي تبنته قصـــيدة النثر، ومنها الفجوات العديدة في مسـاحات التلقي التي تعتمد عليها القصـيدة قياسـا إلى الشـعرية العمودية أو التفعيلية مثلا.

الوعي دوما حاضر في صياغة التركيب وبناء الصورة، تقول عزة حسين[10]:

بورتريه عريض لخيبةٍ متكررة

كي لا تنتحر البنت

سيمنحها الربُ

قصيدةً

وحبيباً

ورموشاً مقفولةً

على الدهشةِ

وسماءً

تتفرج على فقدهم

جميعاً.

البنت التي

توزع روحها

بين فتحات الأرابيسك

لتسحب حنيناً مضغوطاً

من تحت جلد الولد

---

[10] - عزة حسين: على كرسي هزاز- ص 59.

الـذي يتـوسد الغياب،

وتـفرش الشارع

بزفـراتٍ ملونـةٍ

وأنينٍ ذائـبٍ

وبورتريه عريض

لخيبةٍ متكررة

وكـل لـيلةٍ

تـسكب أبـاها

فـي عـيون الجارات.

القاسـي...

كان الوحيد

الذي لم يحـضر

حـفل تخرجـها

وحدها

كانت وليمة للفوتوغرافيا.

وقـبل الـفاجعة بـصرخة،

قايـض مـلح عينيها

بغيبوبةٍ

ليست مكتملة

قـبل أن يربت

علي ظهر الملاك

الذي كان مدربـا

ألا يبالى

بوجيعة

تركها على مقعد

وأن يبتسم كدمية

ويذوب.

البنت الآن...

صارت طازجة للانتحار

بعدما نبتت لها

روحٌ مكرمشة

تسند وجعها

ـ كل ليلةٍ ـ

لنافذة ماهرة

في اصطياد الوداع.

تلك هي إحدى مستويات الوعي بالذات، والوعي بالآخر، فالخيبات المتكررة، والوقوف على شفا الانتحار، والوحدة المؤلمة لرحيل من نحب، والروح المكرمشة الموجوعة، والوداع الدائم، مفردات تسم وعينا جميعا.. ذات الشاعرة وذواتنا.. فهل يكفي أن نستشرف هذا الوعي وأن نسند الوجع لنافذة ماهرة في اصطياد الوداع.

ويتداخل الوعي مع الزخم المعرفي عند جوان تتر في ديوانه هواء ثقيل، حيث تتردد إحالات مرجعية ومعرفية ومقولات وتتداخل أصوات عدة في مشهدية النص، يقول [11]:

[11] - جوان تتر: هواء ثقيل – ص19.

"دي"

تَعُبُّ المياهَ مِنَ النّبعِ شَمَالَ القَريَة

"دي" هَشَّمَتْ إنَاءَ الفِطْر. لَن تَبكي لِتَسَاقُطِ الثُّلوجِ مَرَّةً أُخرى.

قُلْتُ للطِّفْلَةِ التي أدْعوهَا (الرَّاء) بُعيدَ مُشْـــاهَدَتي فيلْمَاً صــينيَّاً هوَ (طَريقُ البَيت)

الّلهَبُ يَصَّاعدُ لِصِنْقَ المَقْبَرَة.

في الحُلُمِ أُدِرُّ العَرَقَ بِغَزَارَةٍ كَـأنَّـهُ دَمٌ رُغْمَ بُرودَةِ الطّقسِ، رُغْمَ بَـابٍ مَفتوحٍ عَلى خَواءٍ عَميق،

تَمَازَجَت الصّـورْ. مَا أَفْزَعَني سُـعَالُ شَـقيقي المُزْمِنْ (شَـقيقي) الذي أَغْرَاهُ الشّيطَانْ، المَمْسوسُ ببرودَةٍ تَتَسَللُّ طَلَيْقَةً نَحوَ هَيْكَلِهِ النّحيل.

مَاذَا تَفْعَلُ الثّعَابينُ، مِن أين وُلِدَتْ وَأنَا أسيرُ غُرفَةٍ إسمنتيةٍ، رُبَّمَا مِن المَوقِدِ الهَرِمْ، أوَ يَعْشَقُ ثُعبَانٌ النَّارَ؟ اسْتَنْطَقْتُ ذَاتي المُوهَنَة.

أَلْمَحُني بِمَلابِسَ بَاليَة، مُسَـرَّحَ الشَّـعرِ، " دونَ تَلميعِ الحِذاءْ " أحْملُ قَدَمي اليُسرى مُنْتَحِلاً وَضْعيَّةَ مَن يُحاوِلُ إسْقَاطَ نَفْسِهِ، لَمْ أسْقُطْ، هوَ الإطَارُ تَهَاوَى.

قَبْلَ بُرْهَةٍ أَسَرَّ " كاواباتا " _ الأطْفَالُ لا يُخْطِئونَ أبَدَا _ سِرٌ جَميلٌ،

طِفْلَتي التي أدْعوهَـا (الرَّاء) نَعَتَتني بـالتّـافـهِ لأنّني لَمْ أبْتَعْ في دَربِ عَودتي " مُغَلّفَ الشّيبس " لِمَ تُبْدِلُ مَوَاطِنَ الأَشياء في حُجْرَتِكَ؟

المحارُ الوَسيمُ كَانَ هَادِئَاً،

ثُمَّ مَن أينَ تَبْتَاعُ هَذهِ الأَظَافِرَ الكَريهة؟ سَـــأُحَطِّمُ جُمْجُمَةَ صَـــاحبِ المَحَلّ.

(لَيسَ الأطْفَالُ كائِنَاتَ الطِّين، أتُدْرِكْ؟)

رَبَمَّا مِنَ الأفَضـــلِ اقتلاع الشّـــجَرةِ البائِسَـــة التي تَتَوَسَّـــطُ الكوخَينِ أَمَامَاً!!!

لا تَدَعِ البَابَ حُرَّاً، لِصٌّ يولَدُ في شَارِعِنَا.

(لَنْ يَأخُذَ غيرَ هَواءٍ وَبَعْضَ الضّوءِ كوني آَمِنَةً) قُلْتُ.

غادَرَت الحُجْرَة مُطْبِقَةً البابَ بَقسْوَةِ سَجَّانْ

وعند خوشـــمان قادو يتكشـــف الوعي في لحظاته الفارقة عبر ديوان "أنظر إليها كم أنت مراهق "، يقول[12]:

في الليل، لا مكان للزمن.

في أبسط ركنٍ تستطيع

أن تُآخي بين الاحتمالات كلّها،

إن أخطأت أسدلِ السقف

واكتشف من يراقبك؛

لكل مرآةٍ ذاكرة,

وحده الرماد يُطفئ

رائحة العُشب.

هكذا رسَموا وجوهنا

وملئوا الحلم فَراشاً نازفاً.

لم نستطع مواربة الحقول

المعلّقة إلى ظلالنا؛

ما كان أجملنا

بعيون نائمة.

[12] - خوشمان قادو: أنظر إليها – ص 66.

وعلى الرغم من أن النهاية تتبنى المفارقة إلا أن الوعي حاضر في المشاهد من خلال الإحالة إلى المعرفي، وفلسفة الوجود بما يمرره النص من إعادة اكتشاف للعلاقات والأشياء وتقديم الوعي المفارق والمدلل عليه في آن واحد.

ويأتي ديوان "على طريقة بروتس" منتميا للاتجاه المحتفي بالذهني على حساب البلاغي، ونتيجة لاهتمامها بهذا الذهني، فإن النص يبدو صلبا جافا بعض الشيء على مستوى التلقي، وبخاصة إذا ما تضافرت مع ذلك معطيات المعرفي كما سيتم رصده تاليا.

الوعي دوما حاضر في صياغة التركيب وبناء الصورة، إذ لا يمكن استقبال النص دون الإحالة إلى الحقول المعرفية التي تشير إليها دوال النص:

هي تعلم جيدا
فشل كل كتب الفلسفة
في الإجابة على تساؤلاته
وفشله في الوقوف على المسرح طويلا. ص 13.

تلك هي إحدى مستويات الوعي بالآخر، وهو مستوى أعقد من الوعي بأنفسنا، فنحن قد نصدر هذا الحكم على أنفسنا، ويكون صادقا، لأننا ندري ما فعلناه، وما اقتنعنا به ثم عدنا لنهدمه، أو على أدنى تقدير نشكك فيه، أما أن نصدر هذه الأحكام على آخر، أو أن نصدرها على علم بأكمله مثل علم الفلسفة المشار إليه هنا، فإنما هو يشير إلى وعي يفرض على المتلقي ضرورة العودة إلى علاقته بالفلسفة، والبحث عما أجابت عليه من أسئلة، أو ما أسهمت فيه من طرح مزيد من الأسئلة.

ومنه قولها:

أقاوم رغبتي في التبرؤ
من كل الذين أعرفهم. ص13

فمقاومة الرغبة وعي فارق، والتمكن من ذلك انتصار. إذ كل شيء يبدأ في الوعي أولا، ولا تغيير في مسيرة الإنسان والحياة ما لم يتغير الوعي سابقا.

تقول في قصيدة بعنوان "أن أمحوك من ذاكرتي " ص65:

كالعادة

هاربة من اللامعنى

أجتهد في تجاهل صوت داخلي يلح على ضرورة انسحابي

أفشل

وأعود لأفشل ثم أعود

وعلى الرغم من أن النهاية تتبنى المفارقة في الارتباط بإشارة المرور، إلا أن الوعي حاضر في المحاولات التي تقوم بها، وفي الإصرار على امتلاك القدرة على الانسحاب.

وفي هذا السياق تأتي قصائد عدة في الديوان، منها قصيدة مراوغة الأخيرة - على سبيل المثال-، وهي قصيدة تحتمل العديد من التأويلات والإحالات على مستويات عدة، فقد يتم تلقيها في سياق الوعي الذي يحضر ثائرا على فتور العلاقات الزوجية، وقد يتم تلقيها في سياق الوعي بالوضع العام لحياتنا وعلاقاتنا الاجتماعية والسياسية بل وحتى اليومية.. إلى آخر ما يمكن أن يحتمله النص من تأويلات تبعا لقدرة المتلقي وتوجهاته ورغبته في تسيير مسار النص ورموزه، فالتلقي في نهاية الأمر مشارك في توجيه الدلالة وتحميلها بما يمكنها تحمله.

التمرد والتفرد:

ولا ينفصل التمرد عن الذات والموضوع، فموضوع معظم القصائد هو التمرد، انطلاقا من كون شعرية الحداثة تعتمد على التجريب، والتجريب هو نوع من أنواع التمرد، على الأساليب اللغوية وطرائق تراكبها، على أبنية الشعر، على الشعرى واللاشعري.

وعبر قصائد الديوان تأتي الملامح الدالة على التمرد في تجربة حنان شافعي الشعرية:

- في الإهداء، حيث يرد التمرد صـــريحا وواضـــحا، ومقبول النتائج (أتمرد وأجرب وأيضا أدفع الثمن).
- التمرد على الأبوين وعلى شـــريك الروح، وعلى من تعرفهم، وعلى وعيها (أقاوم الرغبة في التبرؤ من كل الذين أعرفهم)
- التمرد على المجتمع الطبقي والأوجه البراقة للحضـــارة، ومنه: التمرد على الأوبرا بوصفها النموذج الأكثر تحضرا في العالم (أتصنع الاستمتاع بمهارة عالية جدا) فالتصـــنع يعنى قناعة الوعي بغير ما هو مفروض، والتمرد على رابطات العنق الأنيقة وتناول طبق من الكشـــري في مطعم صـــاخب.. كل هذا دافعه هو التمرد، تقول:

كُوبْرِي قَصْرِ النِّيلِ

مُمْتَنٌّ جِدًّا لاسْتِقْبَالِي،

وَالجَوُّ مُهَيَّأٌ تَمَامًا

لِمُمَارَسَةِ التَّمَرُّدْ.. ص18

ثم يأتي التمرد الماورائي بمفهوم "ألبير كامي"[13]، وهو ممارسة طقوس دينية لا تنتمي لمجتمعاتنا وأفكارنا وعقائدنا:

ثمة أشياء أجربها للمرة الأولى

مثلا قراءة تعاويذ بوذا

13 - التمرد الماورائي هو الحركة التي يثور بها إنسان ما ضد وضعه...إنه ماورائي لأنه ينكر غايات الإنسان...العبد يحتج ضد الوضع المخصص له ضمن حالته، أما المتمرد الماورائي فيحتج ضد الوضع المخصص له كإنسان...ليست المسألة بالنسبة إلى كليهما مسألة إنكار، ففي كلتا الحالتين، في الحقيقة، نجد حكمًا قيميًا باســمه يرفض المتمرد الموافقة على وضــعه الخاص... ألبير كامو – الإنسان المتمرد.

البحث في كتب تفسير الأحلام. ص32

وكذلك التمرد ضد العلاقات الإنسانية الاجتماعية:

تقليدي أنت كوجه أمي

ممل كدميتي ص59

إضافة إلى الشخصيات أو الذوات الأخرى التي مرت عبر الديوان تحمل معها تمردها، بين من يعلق جيفارا على صدره، ومن تتحدى الفقر، وهكذا.

المعرفي والشعري:

النص الشعري هو مجمل روافد ثقافية استطاعت أن تختزل الفلسفة والاجتماع والنفس البشرية والسياسة والمعرفة في نص يسمح بتأويلات عدة، وتلك إحدى مكونات الشعرية وشروطها (تعدد التأويل)، أما على مستوى التلقي فإن الشعر لا يتواصل معه ولا يستقبله في الأساس إلا من يمتلك وعيا ومعرفة وثقافة، وقبل ذلك جميعه يمتلك إنسانيته، وقدراته العقلية التخييلية، والخيال أحد أهم اشتراطات المثقف المعاصر.

وقد تعددت أشكال الخطاب الثقافي في الشعر العربي الحديث، فتنوعت بين السياسي والديني والفكري والفلسفي والتاريخي، واتخذ ذلك طريقين:

- إما بالتشاكل مع الخطاب المعاصر وبخاصة مع السياسي والفلسفي والفكري.
- أو بإعادة إنتاج التراثي وبخاصة مع الديني والتاريخي.

ويمكن عبر ديوان "على طريقة بروتس " لحنان شافعي أن نلتمس بعض هذه الروافد المعرفية التي تتخذ مسارها عبر النصوص، ومنها التناصات المتعددة مع التاريخي والفكري والديني، مثل:

التناص مع التاريخ الصيني وأثره في الحياة الكورية واليابانية والتايوانية والفيتنامية من خلال فلسفة كونفوشيوس القائمة على القيم الأخلاقية ووجود حكومة تخدم الشعب:

كونفوشيوس الذي علمه الصبر

هو نفسه الذي أوصاني

ألقنه الجنون. ص 19

التناص مع الفوبيا والخوف الرهابي غير المبرر كما بحثه علم النفس وصنف أسبابه وأشكاله:

أو أن أعالجه من فوبيا عبور الطريق

مقابل أن يكف عن ترجمتي إلى أفكار ص20

التناص مع الفكر الصوفي، والطاوية (الديانة الثانية بعد الكونفوشيوسية، والتي تمثل الفلسفة والعقيدة الدينية المشتقة من عقائد راسخة لدى الصينيين):

صوفية الطاوية

شبق الأربعينات

السماء التي تتوسل رضا البشر

محطات مترو بكين الأكثر انضباطا ص20.

التناص مع الفكر السيريالي، أي ما فوق الواقعي، والذي يتحلل من واقع الحياة الواعية:

من فضلك

احجب عني عينيك السرياليتين إلى الأبد ص 21.

التناص مع تاريخ روما وموت يوليوس قيصر على يد صديقه بروتس:

عنوان "الموت على طريقة بروتس " ص 29.

التناص مع الديانة البوذية وتعاليمها:

ثمة أشياء أجربها للمرة الأولى

مثلا قراءة تعاويذ "بوذا" ص32.

التناص مع الفكر المسيحي ومبادئه:

الآن أشعر بحاجتي إلى آلاف الأقراص المنومة

وقديس يعدني بالغفران. ص 33.

التناص مع الفكر الأدبي وكلاسيكيات شكسبير في رصده للنماذج البشرية:

شكسبير.. لماذا يصر على سرقة أفكاري؟

بينما تصر جدتي أنني عانس المستقبل. ص40

التناص مع الفكر اليوتوبي وتوق الإنسان للجنة المفقودة:

لكن خوفي على "الفردوس المفقود " مازال يملكني

وكذلك رأس مكبث تطاردني. ص43.

هذه المتناصات وغيرها كثير تستدعي بالضرورة وعيا مصاحبا لوعي النص، وهو وعي لا يأتي بمعرفيته فقط، وإنما يحمل أيضا معه جمالياته التي ترسخت فينا عبر الزمان، فالشاعرة عندما تعلن مطاردة رأس مكبث لها، فهي تستحضر التراجيديا بمفهومها العام، وتستحضر عالم الرعد والبرق والساحرات والنبوءة وتولى الحكم وفقده.. فكيف ستكون عليه تلك الرأس المشحونة بهذه المآسي عندما تحل في رأس الشاعرة.

التناص مع شكسبير في سرقة الأفكار، يحيلنا إلى مرحلة نعايشها جميعا، حيث نرهق أنفسنا في التوصل إلى فكرة، ثم نكتشف بكل بساطة أنها تم إنجازها على يد كاتب كبير، وهذا أحد أسرار الكتاب الكبار، أنهم يعالجون أفكارا كثيرة وعلى مستويات عديدة تكاد تختزل العالم.

أما التناص مع "قديس يعدني بالغفران" فيستدعي فكرة التطهير المسيحية والاعتراف بالذنب في مقابل المحو، مع ما في المسيحية من روحانية كثيفة وتساهل في الأمر.

وفي التناص مع عنوان "الموت على طريقة بروتس" حيث خان بروتس صديقه الحميم يوليوس قيصر، الذي كان على وشك حكم روما، واتفق مجلس الشيوخ ضده، وتوالت الطعنات عليه، وكان من بينها طعنة بروتس، وهنا قال يوليوس قولته الشهيرة، والتي بررها بروتس بأنه يحب يوليوس ولكنه يحب روما أكثر، ورد عليه يوليوس "إذن فليمت قيصر".

فأي مستوى من هذه المستويات تستحضره الشاعرة في نصها، هل ترى ذاتها في يوليوس قيصر وكل من حولها خانوها، أم ترى ذاتها في بروتس الذي يمتلك فلسفة كما صورها شكسبير، أم ترى أن التاريخ يعاد وما فعله بروتس صار طريقة للحياة الآن؟

هنا ينفتح باب التأويلات، ويستمر في طريق تشكيل الجمالي والواعي أيضا، وهنا – أيضا- يكون الثراء في النص بما يجعله يخرج من إطار الإمتاعي فقط إلى إطار الفكري والفلسفي، وهو ما سعت القصيدة المعاصرة لتأسيسه والاشتغال عليه والتجريب في إمكاناته.

المجاز وبناء الصورة:

اللغة الشعرية لغة مجازية بطبيعتها، ويكون المجاز فيها هو الناتج عن تجاور وتعالق الدلالات لإنتاج تدلال جديد (بمفهوم النَّظْم كما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني)، حيث تنتقل اللغة في وظيفتها من مجرد الإخبار إلى الوظيفة الشعرية، تلك الوظيفة التي تتحقق في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا، في مقابل النثر الذى يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شيء شبيه به كما هو الحال في النثر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور.

وفي سياق التجريب في أبنية القصيدة بنهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة تتسع مساحة التجريب في المجاز وأبنيته بما يصبح معه أحد أهم ملامح الشعرية، بل غدا الأمر أنه على قدر توسيع بنية المجاز تكون الشعرية، وإن كان المجاز يعتمد في الأساس على التلقي بوصفه عاملا حاسما في تحديد اشتغاله من عدمه، وكما أن كل

شلال إلى زوال، كذلك فإن كل استعارة (مجاز) إلى زوال، فما تتواضع عليه ذائقة التلقي بأنه مجاز يخضع لمفهوم الزمان والمكان.

لقد وسعت الشعرية المعاصرة من بنية المجاز، وخرجت به من مجرد كونه استعارة أو تشبيه حذف أحد طرفيه إلى كونه بنية تعتمد على الانحراف الدلالي بكافة أنواعه وأشكاله التي تم رصدها، أو التي يحتمل رصدها، ذلك أن النص الشعري غدا ينتج مجازات جديدة في بنيتها وتركيبها، وليس فقط بالاعتماد على أنماط المجاز المرصودة في البلاغة القديمة أو الأسلوبية الحديثة فقط، وتكشف القراءة التحليلية للنصوص الشعرية المنتجة في الألفية الثالثة عن ذلك، ومنها دواوين "هنا مقعد فقط " لفردوس عبدالرحمن، و" فقط يعوزه الحزن " لمحمد أبو المجد، و"رغوة القلب الفائضة " لميسون صقر، و" ظل الليل " لزهير أبو شايب، و"حلة حمراء وعنكبوت " لهبة عصام، وغيرهم كثير من الشعراء.

توسع الشاعرة فردوس عبد الرحمن في ديوانها "هنا مقعد فقط"[14] من بنية المجاز والاعتماد على ما كان يسمى التشبيه المقلوب[15] في التراث البلاغي العربي – وإن كان على نحو معاصر ينتقل من الدال إلى المدلول -، تقول في قصيدة بعنوان "لا أحد يجيب ":

أنا وحشتي وفراغي
وجبني حين أطل من النافذة
على طريق يتسع لوحدتي
أنا ظلي الذي يتمدد بجانبي..
فأرتمي باكية في حضنه. ص 59

---

14 - فردوس عبدالرحمن: هنا مقعد فقط – المجلس الأعلى للثقافة – سلسلة الكتاب الأول – القاهرة – 2012م.

15 - التشبيه المقلوب هو تشبيه ما هو معروف بما هو مجهول، مثل جعل وجه الشبه مشبها به، ومثاله الواضح قوله تعالى في كتابه العزيز" طلعها كأنه رؤوس الشياطين " وقول محمد بن وهب: وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح.

فالتوحد بين الشاعر/السارد، والوحشة، والفراغ، والجبن، والوحدة، إنما هو بناء مجازي في إجماله، وتصوير الظل المتمدد ثم الارتماء في حضنه باكية هو توسيع أعمق لبنية المجاز، حيث انتقل المجاز هنا من مجرد كونه استعارة بلاغية ينتظمها البناء اللغوي، إلى كونه حالة من الحياة التي تحيل إلى سؤال الوجود والزمن حول احتمالية كون حياتنا مجازية في أساسها.

وقد اعتمدت الشاعرة هبة عصام من بين الأبنية التي اعتمدتها في تشكيل القصيدة على رسم الصورة والبناء اللغوي المعتمد على كسر أفق التوقع في علاقاته وما ينتج عنها، تقول في قصيدة "ما هو لي " من ديوان "حلة حمراء":

صار سواء

أن يقتات البحر قصور الرمل

أو أن تنفض عن عينيك نعاس الوقت

أو ترتاد دروب الرفض

على صهوة فرس مجنون.

فليست هناك علاقة يمكن أن تحيل إلى مرجعية منطقية، وهنا ينبني المجاز في كشفه عن التحولات التي تدل عليها العلاقات اللغوية، فلا البحر يقتات على قصور الرمل، ولا نعاس الوقت مما ينفض عن العينين، ولا دروب الرفض يمكن ارتيادها على صهوة الفرس.

إنها الرؤية التي تسعى الشاعرة لتجسيدها، ولكنها ليست الرؤية أحادية الدلالة، وإنما تلك التي تفتح الباب على مصراعيه لأفق التأويل، فمن حق المتلقي أن يراها حالة من الملل الإنساني، أو الشعور باليأس، أو بالرفض، أو بالاكتشاف، أو، أو......... إلخ.

الموضوع الأدبي – مرة أخرى – جيل الرواد:

هل يعني كل ما سبق من دراسة أشكال التجريب في الموضوع الأدبي لدى أجيال نهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة أن المعاصرين لهم من جيل الرواد لم يفتنهم

التجديد الشكلي والأسلوبي في بنية القصيدة وموضوعها؟ أم أنهم ساروا في مسارهم دون أدنى اعتبار للتغيير.

لعل مطالعة سريعة لبعض ما أنتجه الرواد من الشعراء في نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة يشير إلى أبعاد ذلك، ومنه ديوان " طلل الوقت " لأحمد عبد المعطي حجازي، والذي يناقش في موضوعه قضية الشعر والزمن.

والديوان في إجماله يمثل سيرة حياة، لكنها ليست كمثل تلك السير التي تهتم برصد نمو الإنسان وتقدمه في العمر وعلاقته بمن حوله وما وقع لهم أو له من أحداث، وما حققه من إنجازات، أو حققوه له، وإنما هي سيرة وعي تتوقف أمام لحظات الوعي الفارقة في حياة الإنسان – وهي قليلة – تلك اللحظات التي تحتكم إلى فلسفة اللحظة وتعتمد على تكثيف الكون وإعادة اختزاله في كلمات قليلة تحمل الكثير من الدلالات والرموز والمشاعر والإحالات التي لا تنتهي ولا تتوقف.

يبدو الديوان في إجماله كما لو كان شهادة توثيقية لعلاقة الوعي بالزمن.. لذا تجمع القصائد فواصل زمنية تنتمي لأزمنة عدة، يكشف عنها الزمن الخارجي لبعض القصائد في إهدائها لنجيب محفوظ وفرج فودة وطه حسين وأبي القاسم الشابي، أي أن مساحتها الزمنية تشمل قرابة قرن من الزمان.

يتكون الديوان من ستة عشر قصيدة تناقش موضوعات عدة، منها:

- **الزخم الثقافي والمعرفي بما يستدعيه من تاريخ وتراث ثقافي وجماليات:**

وذلك بالانطلاق من المجاز اللغوي "طلل الوقت" الذي يمثل تقنية سردية تجتمع عندها كل الثقافات والتواريخ والأحداث، يقول:

طلل الوقت

والطيور عليه وقع

شجر ليس في المكان

وجوه غريقة في المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت

نماشي سرابه بسراب؟

ونضاهي غيابه بغياب؟

ومع ما في ذلك من تشاكل مع التراث العربي الشعري، وبخاصة في قول ذي الرمة الجاهلي وتعبيره عن حالة القلق الإنساني وتوقف الحياة عن الفعل، عندما يقول:

عشية مالي حيلة غير أننـــــي بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيـــده بكفـــي والغربان فـــي الدار وُقَّـع

إضافة إلى التشاكل – في بقية القصيدة وقصائد أخرى - مع المنجز الشعري العربي في قصائد أمل دنقل، وبخاصة "أغنية الكعكة الحجرية"، ومع قصائد أبي القاسم الشابي، وبخاصة في قصيدة "إذا الشعب يوما أراد الحياة"، وغيرها من قصائد عدة تنتمي إلى أزمنة متعددة في تاريخ الشعر القديم والحديث، وهو ما يؤكد كل هذا الحضور التراثي في الديوان، وما يستتبع ذلك من جماليات وتعدد أصوات وتقاطعات ثقافية تثري النص المعاصر وتفتح أفق التأويلات التي لا تنتهي.

- قضية الزمن:

يطرح الديوان – موضوعيا - إشكالية العلاقة بين الزمن الفعلي والزمن الافتراضي (الحقيقي والمفترض)، ويطرح تساؤلات عديدة حول هذا الأمر، فهل الزمن حقيقي؟ هل نحن نعيش حقا في الزمن، أم أن ما نعيشه طلل وقت (بقايا) ؟ هل

الأشياء بالفعل في أماكنها حقيقة، أم أنها انعكاس لوهم.. لأشكال وصور متخيلة.. انعكاسات لعالم المثل ؟، يقول:

شجر ليس في المكان

وجوه غريقة في المرايا

وأسيرات يستغثن بنا

شجر راحل

ووقت شظايا

ومع ما تثيره المرايا من أوهام وانعكاسات غير حقيقية، فإن المشهد يرسم إجمالا صورة معبرة عن حالة الفوضى (أشجار راحلة، وأسيرات تستغيث، ووقت شظايا).. ثم لا يبقى من ذلك جميعه حقيقيا سوى تساؤلات لا جواب لها.

وتأتي قصيدة خارج الوقت بوصفها ملتقى الأنهار في الديوان، حيث تسائل الوقت، وتستعديه، وتستشكله:

وأنا راحل أبدا

لا أفكر في أن أعود إلى حيث كنت

ولا أتمنى الوصول.

لا أريد من الحلم أن يتحقق

كيلا يشاركني الوقت فيه

وتلفحه الشمس مني،

وتطفئه المتعة العابرة

لا أريد من الحلم شيئا

سوى أن يظل كما كان حلما.

- **تكثيف الزمن تفتيت اللحظة:**

حيث تتضح عبر الديوان تقنيات السرد وآلياته وحضورها الفاعل، وبخاصة تقنيات القصة القصيرة في تثبيت عنصر الزمن وتفتيت اللحظة الحاضرة والتشعب بها في اتجاهات متعددة ن وما يقتضيه ذلك من تحليل وتأويل وإعادة بناء وهيكلة:

وقف الوقت في لحظة

ثم عاود إيقاعه من جديد

يظلل تحت ربى غضة

ويشعشع فوق ذرى نهد

مثل ينبوع ماء ترقرق فوق حصى

فسجا معتما في الظلال.

وتحضر هذه الآليات على نحو متعدد في كثير من قصائد الديوان، وبخاصة في قصائد خارج الوقت، ولك الخلود، ونحت، وأيام أمي.

هنا يحضر السرد بآلياته، لكنه لا يخرج بالقصيدة عن شعريتها ليقع بها في إطار السردية المفرطة، وإنما يحافظ من خلال الانحراف الدلالي والمجاز وبناء الصورة على درجة التوتر الشعري في كامل رونقها وبهائها.

- **التأكيد على الوجود:**

بمعنى التأكيد على وجود الذات في الزمن، وهو ما تكشف عنه إهداءات القصائد إلى أعلام بأعينهم لهم حضور في المشهد الثقافي المصري والعربي والعالمي، مثل: طه حسين، والعقاد، وأمين نخلة، وفرج فودة، ونجيب محفوظ، هذه الأسماء جميعها لم يكن الإهداء إليها مجردا من القصدية، إذ تكشف البنية التركيبية لبعض جمل القصائد ذاتها عن محاولة الارتباط والربط بهم، ومنه في قصيدته إلى أمين نخلة:

لك الخلود! ولي أني ابن شوقي كما كنت ابنه

فالذي أنماك أنمانا.

فهل يمكن القول حينئذ أن الموضوع الشعري لم تطرأ عليه تغييرات حتى مع الشعراء الرواد من الأجيال التي لم يزل إنتاجها متواصلا؟ لعل ما يشير إليه الموضوع عند حجازي وغيره من الشعراء المعاصرين يشير إلى غير ذلك.

الفصل الثالث
التجريب الشعري وآليات التلقي

تطرح الشعرية العربية المعاصرة تساؤلاتها، واتجاهاتها التجريبية، وتؤسس لوعيها غير منشغلة بالقطيعة مع الماضي، أو الانفصال عن الحاضر، وإنما بالشعر ذاته، وإن كان التلقي عاملا حاسما في تحديد ملامح هذه الشعرية، فالجمالي مثلا لم يعد يحتكم إلى قوانين وأسس سابقة يجب على الشعراء أن يحاكوها، كما كان مع الشعرية الكلاسيكية، وإنما غدا الجمالي نتاجا مشتركا بين المبدع والمتلقي، والأبنية اللغوية في تعالقها، وإنتاج الصورة، والإيقاع النغمي، والموضوع الشعري، وغيرها من العناصر التي تشكل الشعرية المعاصرة، والتي لا يمكن بحال دراستها بعيدا عن التلقي والذوق الجمالي العام.

ومن ثم فليس الشكل هو ما يجب أن نقف أمامه؟ ولكنها القصيدة، عمودية كانت أم تفعيلية أم منتمية إلى شكل قصيدة النثر، أو ما يمكن أن يطرحه مستقبل الإبداع الشعري العربي من تجريب وتطور في أشكال الشعر التي لا نملك الحكم عليها بالتوقف عند حدود ما نعرف.

من هنا فإن الأهم هو الانشغال بشعرية الشعر، وأبنية القصيدة، وتحولات الشعرية العربية المعاصرة مهما اختلفت أشكالها التي تقدم من خلالها.

فما الذي تبقى من الشعر لنحكم عليه بالشعرية عبر هذه القرون الطويلة، لقد طرح الشعر في تحولاته أشكالا عدة وبقي شعرا، طرح القافية الموحدة واعتمد

على القوافي المتعددة في شكل الموشحات ثم الشعر المرسل – على سبيل المثال - وبقي شعرا، ومزج بين أبحر شعرية من دوائر عروضية من المفترض تبعا لقوانين الخليل ألا تمتزج، وبقي شعرا، وهشم في بنية التفاعيل، وبقي شعرا، وتحول إلى قصيدة النثر وبقي شعرا.

إن هذه التحولات تعني من أقرب الطرق أن الشكل[1] ليس هو المحك والمعيار، وإنما الشعر يتقوم بغير الشكل، وسؤالنا حول الشعرية المعاصرة التي تتجاور فيها الأشكال على نحو يسمح لها بأن تكشف عن ذاتها، وليس من الوعي الثقافي محاولة رفض أحدها على حساب الآخر، وإنما الأجدى هو البحث في آلياتها وتشكلاتها من الداخل، أي استقراء المنجز الشعري العربي استقراء كليا وفي سياق متصل وليس في حلقات منفصلة منتمية إلى مراحل تعسفية لتسوير أشكال الشعر والفصل بينها، وهو ما بدأته الثقافة العربية تراثيا في دراستها للنص من حيث هو نص، واستيلاد النقد من رحم النصوص، واستشراف تحولات النص مما تخبئه النصوص على المتلقي العادي، وهنا يكون النقد مجازفة لقراءة النصوص سياقيا وتساوقيا واستبطانها لصالح الشعرية العربية.

وعبر التجريب على مئات من النصوص والقصائد التي تنتمي إلى عصور تاريخية متنوعة، وأشكال شعرية مرت بها القصيدة العربية في تحولاتها، يمكن رصد الملامح الفارقة التي تمثل ماهية الشعر وتخرج ما ليس شعرا من هذا السياق، وهي ملامح تصدق على كل أشكال الشعر العمودي منها والتفعيلي والنثري، وتتمثل في:

بناء العلاقات اللغوية على نحو يخرج بها من سياق الإخبار إلى سياق الشعرية، وهو ما يقتضي الاعتماد على المجاز بوصفه البنية الكبرى في المنجز الثقافي العربي والاستعارة بمعناها الأوسع.

ولكن العلاقات اللغوية المعتمدة على المجاز والاستعارة بمفردها لاتقيم الشعر، وإنما لابد من إضافة ما يمكن تسميته بهيمنة غياب المرجع بمفهوم العوالم الممكنة،

---

[1] - المقصود بالشكل هنا أبنية الكتابة الشعرية، من شكل بصري، وقافية ووزن، وأشهرها الشكل العمودي والشكل التفعيلي وشكل قصيدة النثر، وما يستتبع كل شكل من معايير حاكمة.

أي بناء هذه العلاقات اللغوية في إطار الاحتكام إلى عالمها هي الذي تصنعه من خلال تعالقها، وليس احتكاما إلى المنطق الواقعي.

ثم يضاف إليها الإيقاع النغمي، وهو إيقاع كيفي داخلي يختلف عن الإيقاع الكمي بمفهومه العروضي.

وإلى هذه جميعا يضاف التلقي بوصفه العنصر الحاكم والحاسم في تحديد النوع الشعري، بما اتفق عليه الوعي الجمعي لأصحاب اللغة من جماليات أقرتها الذائقة، وبما يفعله الشاعر من محاولة للإضافة لهذا الميراث العريض من جماليات التلقي، ذلك لأنها جماليات متغيرة بتغير الزمان والمكان والبيئة.

التلقي والذائقة النقدية العربية:

هل يعد التلقي عاملا حاسما في تحديد السمات الجمالية للأدب؟

بمعنى: هل هناك اتفاقات جمالية من قبل ذائقة التلقي تتدخل في الحكم على النوع الأدبي وتصنيفه وما يدخل في إطار جمالياته مما تنتفي عنه صفة الجمالية؟

في تراثنا العربي ما يكشف عن سياقات التلقي واتفاقاته على تحديد النوع الأدبي، فعلى سبيل المثال أحكام العرب القدامى عن شعرية الشعر وأشعر العرب، ومنه:

- ما كان بين النابغة وحسان والخنساء والأعشى بسوق عكاظ، حين حكم النابغة للأعشى، وفضله على الخنساء رغم قولها (قذى بعينك أم بالعين عوار)، فنقض حسان مستشهدا بقوله (لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى، وأسيافنا يقطرن من نجدة دما)، فقال له النابغة: إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك[2].

[2] - يمكن العودة في ذلك إلى:

- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني– ج3- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1992م- ص65.
- البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - تحقيق عبدالسلام هارون- ج3- القاهرة– مكتبة الخانجي- 1997م- ص112.

- ومنه الإقواء في زعم أبي عمرو عن النابغة (زَعم البوارح أن رحلتنا غداً)[3]، وإن كان للبيت رواية أخرى تنفي عنها الإقواء (وبذاك تنعاب الغراب الأسود).
- ومنه رواية حســان بن ثابت مع ابنه عبدالله عندما لَســعه طائر فجاء أباه يبكي ولما طلب منه وصفه قال عبدالله: "كأنه ملتف في بردي حبرة "، فصاح حسان قائلا: (قال ابني الشعر ورب الكعبة)[4].
- ومنه تعريف الشــعر على أنه الموزون المقفى (قدامة في القرن الثالث الهجري)، وابن رشــيق القيرواني في ربطه بالصــور والأخيلة، والعاطفة والانفعال النفسي، وربطه بين الشعر والوظيفة والمعنى، وإضافة القصد والنية إلى مفهوم الشعر: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية " [5].

- أبو علي أحمد بن محمد بن الحســن المرزوقي: أمالي المرزوقي– تحقيق يحيى وهيب الجبوري – ج1– المغرب- دار الغرب الإسلامي- 1995م- ص467.
- أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري: المصون في الأدب– تحقيق عبد السلام هارون- ج1-القاهرة- دار الرافعي – 1982م- ص 1.

[3] - يمكن العودة إلى:
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – ج1- ص189.
- أبو محمد عبد الله بن مســلم ابن قتيبة: الشــعر والشــعراء– تحقيق أحمد شــاكر- ج1 – القاهرة – دار المعارف– 1966م- ص154.
- ابن ســنان الخفاجي: ســر الفصــاحة- ج1- بيروت – دار الكتب العلمية - 1982م- ص185.

[4] - يمكن العودة إلى:
- عبدالقاهر الجرجاني: أســرار البلاغة - شــرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي-ج2- القاهرة – مكتبة القاهرة – 1976م- ص 29، 37، 39، 40.
- أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب الكناني الجاحظ: الحيوان– تحقيق عبدالسلام هارون- ج1 – القاهرة – 1969م- ص131.
- أبو المجد أسعد بن إبراهيم النشابي الإربلي: المذاكرة في ألقاب الشعراء– تحقيق شاكر العاشور-ج1- بغداد- وزارة الثقافة والإعلام- 1988م- ص19.

[5] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه - تحقيق محيي الدين عبد الحميد-ج1- بيروت – دار الجيل –1981م- ص99.

وفي نقدنا العربي القديم علل القدماء استجابة المتلقي، وتذوقه الجمالي، والاحتمالات وراء تأثير نص ما في المتلقي، وعدم تأثير نص آخر معادل له في الجودة إذا اكتملت شروط الصياغة والحسن في كليهما؟ فقال الآمدي: "إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة "[6]. وقال القاضي الجرجاني: "وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلم بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سبباً" [7].

وقد استمدت الشعرية المعاصرة بعض آلياتها عبر التواصل مع قديمتها بأن توجهت نحو التحرك الداخلي في الخطاب اللغوي، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات، وسابقا في التراث العربي كان عبد القاهر الجرجاني أقرب ما يكون إلى هذه الرؤية. حيث ربط - في شعريته – بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته في النظم: "بان بذلك أن الأمر على ما قلناه، من أن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس"[8]... والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التي تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى، وعلى التوصيل الجمالي قبل ذلك.

وهكذا فقد تشكلت الشعرية العربية الحديثة على المستوى النقدي من جهتين، أولاهما التواصل مع التراث العربي في مقولاته المنتخبة، وثانيتهما من خلال استكناه

---

[6] - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري – تحقيق محيي الدين عبد الحميد-ط3– القاهرة – مطبعة السعادة- 1973م- ص 176.

[7] - القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي-ط1- بيروت- المكتبة العصرية- 2006م– ص309.

[8] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- قراءة وتعليق محمود محمد شاكر-ط3- القاهرة- مكتبة الخانجي- 1992م- ص55: 56.

النصوص الشعرية التي سعت لإحداث وعى مغاير نسبيا عما كانت عليه حركة الشعر من قبل، ونعنى بذلك قصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، فمع ظهور هذا النوع من الشعر، بدأت معايير الشعرية في الاختلاف على المستويين الإنتاجي والاستهلاكي (التلقي)، وهو ما يعنى - من وجهة نظرنا – أن الشعرية فعل متغير بتغير الحالة الإبداعية، أو الحركة الشعرية بعامة، فمن منظور التلقي تختلف معايير الشعرية التي كانت سائدة مع الشعر العمودي– وإن لم يكن كلية – عن معايير الشعرية التي سادت مع الشعر الحر، ومن ثم فإنها حتما ستختلف بفعل التلقي مع معايير الشعرية لقصيدة النثر، وإلا فما الذى يتبقى الآن من معايير الشعرية النموذجية المتمثلة في القصيدة العمودية وحد الشعر بالوزن والقافية، ماذا يتبقى منها في قصيدة النثر ليحكم عليها بأنها شعر؟

إنه وإن اختلفت وجهات النظر حول معايير الشعرية فهو نهايته يعنى أن ملامحها قد تختلف من سيادة حركة ما إلى سيادة أخرى، ومن ثم فإن كل حركة جديدة تأتى بمنطقها الشعرى إن قربا أو بعدا عن المفهوم السابق لها، وإن كان في الغالب الأعم البعد أكثر تحققا من القرب.

والسؤال:

- ما ملامح تحولات هذه الشعرية؟
- وما سمات الشعرية المعاصرة في تواصلها وانقطاعها؟
- وإلى أي مدى كان التلقي عاملا حاسما في تحديد ماهيتها وسماتها؟

إن قراءة النص تتعدد بتعدد قرائه، وتتعدد التأويلات بتعدد حالات التلقي، وحتى المعرفة الجديدة التي يمكن أن يحملها النص الأدبي، هي معرفة يتم تأويلها في إطار التلقي وإمكاناته وأبعاده الثقافية، وهو ما يؤكد عليه كثيرون من نقاد الحداثة على اختلاف توجهاتهم، فيرى عبدالرحمن القعود[9] أن شعر الحداثة يستدعي بالضرورة القراءة التأويلية لما فيه من غموض وإبهام، قياسا إلى الشعر العربي

[9] - عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شـــعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل" - الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة - مارس 2002م – ص293وما بعدها.

القديم الذي كانت تناسبه أساليب الشرح، وهذه القراءة التأويلية ترتبط بالتلقي على نحو كبير بل تمارس فيه الدور الفاعل والمؤثر إلى الدرجة التي نتصور بها "أننا أمام نظرية للتأويل لا نظرية للتلقي"[10]، ويرصد القعود لآليات التأويل عبر إعادة إنتاج الدلالة وتعددها، وكفاءة المؤول وما تطرحه من أفق توقعات، والقراءة التفاعلية التي تولي أهمية للقارئ.

ويتفق حسين خمري مع غريماس وتودوروف على أن قراءة النص "بناء جديدا - إعادة بناء Reconstruction- له تراكيبه ودلالاته الخاصة في محاولة لتقديم المعنى في صيغ جديدة، في هذا المنظور يصير مفهوم إعادة بناء النص إعادة تركيب للموضوع وفق ما يتصوره أو يتخيله المحلّل لدلالة النص، إن هذا التحليل بعد أن يتخذ شكله النهائي يتحوّل هو الآخر إلى نصّ يطرح مجموعة من الأسئلة الشائكة ويطالب بعدد من القراءات"[11]، ويعود السر في تعدد هذه القراءات إلى تكون النص الأدبي من مجموعة من العلاقات المتشابكة، وعلى قدر فك أنواع هذه العلاقات، على قدر تعدد القراءات[12].

ويؤكد محمد المبارك على اهتمام العرب والنقد العربي القديم بالمتلقي "وبلغت العناية أوجها في عصور ازدهار النقد.. وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا إلى القول إن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصده بخطابه قصدا وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه"[13].

وعلى تعدد حالات القراءة وأنماط القراء فإنه يمكن تصنيفهم إلى نمطين بالاستعارة من منجز جرامشي في الثقافة:

---

[10] - الإبهام في شعر الحداثة – ص 299.

[11] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب – دمشق – اتحاد الكتاب العرب – 2001- ص 27.

[12] - الظاهرة الشعرية العربية - ص 54.

[13] - محمد المبارك: استقبال النص عند العرب –ط1- بيروت– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – 1999م – ص 91.

- الأول هو نمط القارئ الوظيفي، الذي يتحرك في النص بمنطق الكشف عن وظائف العوامل اللغوية، والبحث عن المعاني القريبة فيه، وتطبيق معطيات نظرية نقدية أو مدخل ما تطبيقا حرفيا عليه.
- والثاني هو نمط القارئ العضوي، الذي يتدخل في النص لإعادة إنتاجه وتكييفه مع وعيه، والتقاط إشاراته الخفية المؤسسة، وبناء نسق تدلالي عام، أو ما يمكن تسميته بالنص الموازي، أو النص المقابل، أو النص المضاد، وذلك كله تبعا لأنماط ثقافة المتلقي وقدراته الإبداعية وإمكاناته التأويلية.

ولننظر إلى نصين متجايلين اتخذ كل منهما الشكل الذي يروق له، وتحققت في كليهما مفاهيم الشعرية، وتشاكلا كلاهما في التعبير عن الوجع والقلق الإنساني:

نص بعنوان "مقدمة لوجع قديم " من ديوان "نشيد لم يكتمل " للشاعر توفيق أحمد[14]، ونص بعنوان "وسواس الشعر " من ديوان " امرأة من خزف الروح " للشاعرة بهيجة إدلبي[15].

يقول توفيق أحمد في مفتتح قصيدته[16]:

ضجر وأسئلة تلاحقني

عتب على وقتي مضى

لمرافئ المجهول يسبقني

وتلك قصائدي في الصدر أخزنها

لطول الانتظار توجعت

يا ليل قل لي: كيف أعلنها؟

---

14 - شاعر سوري معاصر، له دواوين منها: أكسر الوقت وأمشي، لو تعرفين، نشيد لم يكتمل، لا هدنة للماء، آخر.. أول الطقس.

15 - شاعرة سورية معاصرة، لها دواوين منها: على عتبات قلبك أصلي، وأبحث عنك فأجدني، والسمراء في برج الحداد، ونهر الكلام يعبر من دمي، ورحلة الفينيق، وسفر التكوين، ولها أعمال روائية منها: الغاوي، ورحلة في الزمن العمودي.

16 - توفيق أحمد: نشيد لم يكتمل – ط1– سورية – طبعة خاصة- 2001م – ص5.

وتقول بهيجة إدلبي في مفتتح قصيدتها[17]:

أغيب في الحرف حين السر يتبعه

سر وحرف سعى فيه تضرعه

وأستعيـر من الرؤيا نوافذها

فيستوي في شغاف النور مطلعه

السؤال أولا: إلى أي مدى يمكن أن يتواصل المتلقي مع النصين على الرغم من انتمائهما إلى شكلين مختلفين هما التفعيلي والعمودي؟

هل في الإمكان تفضـيل أحدهما على الآخر؟ ومن المتحكم في التفضـيل أسـاسـا، أليست ذائقة التلقي في انتمائها إلى ما درجت عليه أو طربت له بالمفهوم القديم؟

ولكن لم التفضيل وكلاهما له بهجته في النفس بشعريته وليس بشكله، فنحن لانحتفظ من القصيدة بثوبها الخارجي، ولكنا نحتفظ بما أوجدته فينا أو استثارته أو استنبتته من دلالات وعبارات وصور، فالقصيدة بعد أن تنتهي لاتختزل في ذهن المتلقي إلى فكرة، ولكنها تختزل إلى مضمون، أو صور بالمفهوم الشعري.

كلا النصـين صـنع فضـاءه بالاتكاء على مرجعية التراث العربي اتكاء خفيا بالإيحاء لا بالعبارة، حيث يتكئ نص توفيق أحمد على الميراث الإنسـاني المتمثل في القلب ومكنونه، وما يسـتدعيه من تراث الشـعر العربي عن الحب والشـوق والفراق والهجر والحزن والأسى.

ويتكئ نص بهيجـة إدلبي على خلفيات معرفية تفوح عبر القصـيدة ولا تنكشـف، تتمثل في المرجعية الصـوفية بتراثها وعبقها (عبر روح التصـوف لا رموزه)، ومرجعية أخرى هي عينية ابن زريق البغدادي في قصيدته الشهيرة " لا

[17] - بهيجة مصـري إدلبي: امرأة من خزف الروح -ط1- دمشـق- التكوين للتأليف والترجمة والنشر- 2007م- ص31.

تعذليه فإن العذل يولعه"، والتي يتجلى حضـــورها من خلال قافيته التي اعتمدتها الشاعرة في نصها الجديد.

تستكمل بهيجة إدلبي قائلة:

وأمسك الريح من صحراء رحلتها

فتفرد السر في روحي وتمرعــه

وأشكل النهر في أحلام أغنيــة

وأفرق البحر في وجدي وأجمعه

فينهض الشعر من أمداء خافيتـي

رملا أشكله بوحــا وأبدعــه

من غامض ينجلي من حيرة نزلت

أسماؤه فسرى فينــا تلوعـــه

ويستكمل توفيق أحمد، فيقول:

هذي القصائد

والأسى المدفون خلف حروفها

وبراءة الأزهار فيها

لؤلؤ لم يلق فرصته

ليعلن للفضاء بياضه

يا ليل تلك هي الجهالة

تنبت الفوضى على أطراف ظلمتها

فينسحب الشعاع إلى براءته

ويلتحف المدار.

الشاعرة بهيجة تستطيل لحظة ما قبل المتعة وصولا إلى القصيدة، والشاعر توفيق أحمد يستدير حول القصيدة سعيا لاختراق الأسى كالفراشة التي تحوم حول النور ولكنها تعرف مصيرها تماما، تلك هي الحالة التي تتلبس الشاعر عندما يكتب.

يقول الشاعر توفيق أحمد في مقطع من مقاطع القصيدة:

ارفعوا قلقي

إلى جبل من الألق

لأفتح كوة في الغيم

تستعصي على الأفق

أظل أدور في فلك أضاع مساره

كل الجهات تدور في فلكي

مساري لامسار له

ولي جنسية الأشجار

تكتبها عصافير المطر

والشاعرة بهيجة تقول:

للشعر هسهسة للروح نسمعها

تطفو على دمنـــا نبضـا فنسمعه

كأنما شجــر يسعى إلى شجــر

كأنما أفــق والريــح ترضعه

نصفو فيقلقنا نشقــى فيسعدنـا

نغفـــو فيسلبنا منـا توجعه

فيه سرى دمعنا والدمـع منه سرى

نبكي تكفكفنا في الليـل أدمعــه

مذ كان كان الهوى أسطورة حملت

كأسا أحل بنا سهدا تجرعـــه

الشـــاعر توفيق أحمد يســـتجير من قلقه، والشـــاعرة بهيجة لم تزل بعد بحس الأنثى تســـتجدى، وكلاهما يعتلي فوق الطبيعة والأشـــجار وتحركه الرياح في مدار

القصيدة، ويستمران كل في مسار قصيدته، ونستمر معهما على أحسن ما يكون من حالات الوعي الجمالي.

والسؤال: ما قيمة الشكل هنا أمام القصيدة، ألم تستطع كلا القصيدتين أن تخلق جمالياتها في سـياق حداثتنا نحن وأفق توجهاتنا الجمالية، لم يعد أحد منهما إلى الصور القديمة أو الرموز العربية التراثية ليستعيرها، ولكن صنع كل منهما صوره التي تتزامن مع الآني والمعيش بالفعل، وتلك في ذاتها حداثة.

لم تعجز القصيدة التي اتخذت شكل الموزون المقفى عن بناء صورها في إطار آليات الشـعرية المعاصـرة من مفارقة وانحراف دلالي، وتوسـيع لبنية المجاز، وغيرها من آليات.

وكذلك لم تعجز القصيدة التي اعتمدت السطر الشعري والبناء التفعيلي في أن تخلق فضـاءها الجمالي بالاعتماد على المجاز ورسـم الصـورة والبناء اللغوي المعتمد على كسر أفق التوقع في علاقاته وما ينتج عنها.

وكلاهما كانت له سـماته اللغوية التي ترتبط على نحو ما بالتلقي في تحديد سماتها الجمالية.

- **اللغة الشعرية:**

اللغة الشعرية لغة مجازية بطبيعتها، ويكون المجاز فيها هو الناتج عن تجاور الدلالات وتعالقها لإنتاج تدلال جديد (بمفهوم النَّظْم كما تحدث عنه عبدالقاهر الجرجاني)، حيث تنتقل اللغة في وظيفتها من مجرد الإخبار إلى الوظيفة الشـعرية، تلك الوظيفة التي تتحقق في الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا، في مقابل النثر الذى يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء إلى شـيء شبيه به كما هو الحال في النثر، وإنما يتم الانتقال من شـيء إلى شـيء آخر مجاور، وكما يرى ياكبسـون:" الشـاعرية (الشـعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضـرورة العناصـر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع... إن الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشئ

المســـمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[18].

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعرى، وتحكمه، دون أن تكون بالضـــرورة بارزة، ودون أن تســـترعي الانتباه "فالأثر الشـــعرى لا يهيمن ضـــمن مجموعة القيم الاجتماعية، ولا تكون لها الحظوة على باقي القيم، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للأيديولوجية الموجِّه دوما نحو غايته"[19].

ويرى محمد المبارك أن إمكانية رصد تغيرات الشعر العربي يمكن التماسها عبر دراســـة تطورات لغة الشـــعر قياســـا إلى اللغة العادية، وهو ما يســـتدعي في الأذهان فكرة المجاوزة التي طرحها جان كوهين عبر معادلته التي يرصـــــد فيها انحرف اللغة الشعرية عن اللغة العادية قياسا إلى الصفر، يقول محمد المبارك:

" فالشعر عبارة عن لغة طوعت، وانحرف بها عن مسارها المعهود، ولم يكن هذا التطويع والانحراف ليقطع اللغة الشعرية عن الأصل، بل جعل لها تميزاً، فأصبحت اللغة الشعرية نوعاً في اللغة، وتغير النسق اللغوي فأصبح للشعر شكله الخاص المختلف عن طبيعة اللغة العربية وغاياتها، هذا الاتصال والافتراق بين نمطين في اللغة.. الاستخدام الشعري والاستخدام العادي هو الذي هيأ أفقاً من المقارنات لقياس مديات التطور عبر الحقب "[20].

إن النص الشعري هو في نهاية الأمر يمثل علاقات لغوية منتظمة على نحو ما، وهذه العلاقات اللغوية على مستوى التلقي تحتاج دوما إلى مرجع يفسر مدلولها، وتكون المرجعية إلى القاموس أو المعجم اللغوي السائد أولا (بمفهوم التواضع الذي استقر عليه أصحاب اللغة)، ولكن عندما يصطدم التلقي بعلاقات لغوية يغيب فيها

---

[18] - رومان ياكبســون: قضــايا الشــعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون-ط1 – المغرب– دار طوبقال –1998م- ص19.

[19] - السابق- ص20.

[20] - استقبال النص عند العرب - ص 160.

المرجع نتيجة لاستخدام المجاز والاستعارة أو أي مظهر من مظاهر البلاغة القديمة (الكناية – الاستعارة – التشبيه – المجاز المرسل بعلاقاته)، فهنا يحدث الانحراف الدلالي، حيث ينفتح الباب أمام التأويل والاحتمالات التي لا تنتهي، وهو ما أشار إليه المتنبي في قوله:

أَنامُ مِلءَ جُفوني عَن شَوارِدِها   وَيَسهَرُ الخَلقُ جَرّاها وَيَختَصِمُ

ولكن:

هل كل مجاز[21] يتحقق فيه الشعر؟

بمعنى ما حدود علاقة المجاز والاستعارة بالتلقي؟

إن المجاز يعتمد في الأساس على التلقي بوصفه عاملا حاسما في تحديد اشتغال المجاز من عدمه، وكما أن كل شلال إلى زوال، كذلك فإن كل استعارة (مجاز) إلى زوال، فما تتواضع عليه ذائقة التلقي بأنه مجاز يخضع لمفهوم الزمان والمكان، إذ كثير من المجازات تفقد مجازيتها بفعل الاستخدام، وتنتقل في وعي المتلقي من المجاز إلى الحقيقة. كذلك يتدخل عامل المكان في تحديد اشتغال المجاز من عدمه، فما تتواضع عليه ذائقة التلقي في بيئة ما على أنه مجاز، تراه بيئة أخرى حقيقة، فمقولة مثل: أحتمي ببيتي الثلجي، هي مجاز في البيئات الحارة، ولكنها حقيقة في البيئات الثلجية.

وقليلة هي المجازات التي استطاعت الحفاظ على مجازيتها عبر الزمان وعبر المكان (البيئات)، وهي التي تصنع شعريتها في النثر والشعر على السواء، ومنه

---

[21] - لا نعني بالمجاز هنا مجرد حصره في مفهومه البلاغي القديم المتمثل في المجاز المرسل بعلاقاته السببية والمسببية والحالية والمحلية.......، ولكن نعني به المجاز بمفهومه العام بوصفه أحد منجزات الثقافة العربية في مقابل الحقيقة التي تكتفي بمجرد الإخبار، وبالتالي سيشمل المجاز: الاستعارة والكناية والتشبيه وكل ما يمكن أن يسير في مسارها من أساليب بناء الصورة في إطار العوالم الممكنة، تلك العوالم التي لا تكون إلا من خلال العلاقات اللغوية التي يبنيها النص، وبالتالي علاقة هذه الصور بالبناء النصي ككل وصولا إلى التدلال بمفهومه العام، كما أشار إليه ريفاتير مثلا في كتابه: دلائليات الشعر – ترجمة محمد معتصم- ط1 – الرباط – منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية –1997م- ص53: 76.

استخدام القرآن الكريم للمجاز والصور المجازية في بعض نماذج الشعر العربي القديم.

غير أننا في القصيدة لا يمكن الحكم على شعريتها لمجرد توفر المجاز أو الاستعارة فيها من عدمه، إذ إن وجود الاستعارة في ذاته لا يعني تحقق الشعرية، ولكن ما يحققها هو اشتغال هذه الاستعارة، فقد تكون موجودة بالفعل ولكنها غير مشتغلة (غير عاملة) بسبب استهلاكها أو اختلاف بيئتها المكانية، ومن ثم فإننا لانحكم مثل "جان كوين " للتفريق بين الشعر واللاشعر بوجود الاستعارة والمجاز والكناية من عدمه، وإنما نحكم على عملها، هل هي مشتغلة أم غير مشتغلة، وهو ما يتحقق عندما تتعدد تأويلاتها بتعدد المتلقين، وبالتالي تعدد التأويلات التي يمكن أن تطرحها العلاقات اللغوية أو تبنيها ولكن على نحو يختلف عما تطرحه في البناء غير الشعري.

إن العلاقة اللغوية في الشعر تحتاج دوما إلى مرجع ليفسر مدلولها، وتتحدد هذه المرجعية من قبل المعجم أو الاستخدامات اللغوية المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة (الذوات/ المتلقين)، وعندما يستقبل المتلقي نصا ما فإنه يحيل علاقاته اللغوية إلى هذه الاستخدامات المتفق عليها، وهنا يصطدم المتلقي في الشعر بغياب المرجع (الكيفي)، مما يدفعه إلى إحداث انحراف في تلقي هذه العلاقة اللغوية، وهنا أيضا يحدث التشويش المرجعي، وتبدأ نظرية الاحتمالات في ممارسة دورها على أوسع ما يكون، ثم شيئا فشيئا يضيق الإطار، فيقل أفق التوقعات، وإن كانت هذه التوقعات نفسها محكومة بإطار عام هو الثقافة التي كتب في إطارها النص.

وتكفي هنا مطالعة لعناوين الدواوين الصادرة بعد عام 2000م، والتي اعتمدت بناء علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع[22]، ومنها:

---

[22]- مع الوضع في الاعتبار أن غياب المرجع ذاته يتحكم فيه التلقي، فكثيرة هي الاستعارات والمجازات والانحرافات الدلالية التي صارت جزءا من تكويننا واستخدامنا اليومي، إذ لم تعد تدل على عوالم ممكنة، وإنما ترسخت مرجعيتها، مثل قولنا لشخص ما: أنت روحي، وأنت قلبي للدلالة على الحب، وشخص فيل مثلا للدلالة على السمنة، وغيرها من العلاقات اللغوية التي بدأت مجازا يهيمن عليها غياب المرجع، ولكنها اكتسبت حضورا مرجعيا بفعل الاستخدام والتداول.

أعشـــاش الأبد لأحمد حافظ، وخيل الحنـان، ومنـاديل الليل لإبراهيم النمر، وحديقة الرغبة، وعطش البحر، وأوراق الجسد لرياض العبيد، وكلمات بلون الحب لإبراهيم الزيدي، وآخر الورثة من سلالة النخيل لباسم القاسم، وأعشاب سوداء في حديقة القلب لمحمود الجرادي، وأصابع الريح، ورائحة الظلال لندى السلامة، وامرأة من خزف الروح، ونهر الكلام يعبر من دمي لبهيجة المصـري (ســورية)، وموت مؤجل في حديقة لمحمد الحمامصـي، وباب واحد ومنازل لأحمد الشـهاوي، ومخيال الأمكنة لعاطف عبدالعزيز، وشريعة الأعزل لأحمد زرزور، ومساء يستريح على الطاولة، وقبل الليل بشـــارع لإيهاب خليفة (مصـــر)، وذاكرة الطير لجميلة الماجرى (تونس) وســيرة العشـب، وجغرافيا الريح والأسـئلة، ودفتر الأحوال، لزهير أبوشـــايب، ودوائر الطين، ونصـــفها ليلك، وشـــارع أو أقل، لمها العتوم (الأردن)،........... إلخ.

إن هذه العناوين، وعلى غرارها عناوين القصـــائد الداخلية، تعتمد على إقامة علاقة لغوية جديدة لم تكن موجودة من قبل، وعندما يســتقبلها المتلقي فإنه يبحث أولا عن مرجعيتها فيما تواضـــع عليه أصـــحاب اللغة، ولكنه لايجد لها مرجعية فيسعى للبحث عنها في إطار ثقافته هو ووعيه.

وبشـكل عام فإن غياب المرجع لايعني وجود صـورة مجازية أو خيال ما، بل الأمر يتعلق في حقيقته بمأزقين:

الأول منهما: أن كثيرا من الصـــور الحقيقية علاقة لغوية لها مرجع حقيقي في بيئات ثقافية بعينها، ولكن هذه الصورة أو العلاقة اللغوية نفسها تتخذ غياب المرجع في ثقافات أخرى، فمثلا عندما يقيم شـــاعر علاقة لغوية ما، مثل " أحتمي ببيتي الثلجي "، أو " أسـتنشـق عبق الثلوج كل يوم"، أو " الثلج يحاصـرني كل حين "، فإن هذه العلاقات اللغوية لمتلق يعيش في بلاد ثلجية هي علاقات حقيقية يتحقق فيها المرجع الحقيقي.

ولكن أن يستقبلها متلق يعيش في الصحراء أو البلاد الحارة سيستقبلها على أنها مجاز، أي ستتحول هي ذاتها إلى علاقات لغوية يهيمن عليها غياب المرجع. فعلى الرغم من كون العلاقات واحدة، إلا أن دلالاتها تختلف باختلاف مستويات التلقي.

أما المأزق الثاني فهو أن العلاقة اللغوية التي يهيمن عليها غياب المرجع، قد تكتسب بفعل الزمن حضورا للمرجع- وهو ما يحدث كثيرا -، فتنتقل من دائرة المجاز إلى الحقيقة، ويحدث هذا بسبب استقرار الاتفاق الجمالي عليها، بفعل المتلقين أصحاب اللغة، وهو ما يسهم بدوره أيضا في إحداث تعدد التأويلات للنص الواحد بتعدد المتلقين.

من هنا يمكن القول: إن وجود العلاقة اللغوية بدون وضع استقبال (تلقي) تقوم فيه الاستعارة والمجاز (هيمنة غياب المرجع) باشتغالها في النص، لن يكون صحيحا، أي لا يتحقق وجود العمل بها، ذلك لأنها لابد أن تكون فاعلة (مشتغلة في النص)، وإلا فإنها تنتقل من كونها أحد مكونات الشعرية الأساسية التي ينتفي الشعر بوجودها، إلى كونها عنصرا تكميليا من عناصر اللغة، تشبه المكملات التي تطرأ على الجملة الاسمية، أو الفعلية في النحو، والتي قد تحقق دورها على مستوى التبليغ، ولكنها أيضا ليست هي الجملة ذاتها.

إن ما نعنيه في الإجمال هو أن التلقي (الاستقبال) يعد عاملا حاسما في تحديد حقل المجاز (الاستعارة) بمفهوم هيمنة غياب المرجع، ويحكم على هذه الاستعارة ليس حكما تواجديا أو عدميا، وإنما حكم اشتغالي، بمعنى: هل هي مشتغلة أم غير مشتغلة؟ هل يهيمن عليها غياب المرجع فيدخلها في إطار الشعرية، أم لها مرجعيتها الحقيقية؟، وذلك مع الوضع في الاعتبار أن غياب المرجع يقاس بالكيف لا بالكم، وهو ما يؤكد أن المتلقي له الدور الفاعل في تحديد هوية هذه العلاقة اللغوية واشتغالها في النص، أي الحكم على ما هو شعري مما هو ليس بشعري تبعا لتحقق المرجع وغيابه، أي أن العلاقة اللغوية في ذاتها لا تكفي للحكم وإنما تحتاج

إلى حكم المتلقي ليستقيم الحكم، وهو ما يؤكد سيادة جماليات في عصر ما، مما يشكل الذوق العام، وإلا فكيف يمكن الحكم على مرجعية علاقة لغوية مثل تلك التي وردت عند الشاعر أحمد حافظ[23]، من ديوانه أعشاش الأبد[24]:

باغت الوقتَ نصلُ المساء

للحفيف صدى طعنة

بقعة من دم في قميص السماء.

ويقول في الديوان ذاته:

من كثرة ما أنَّ

نمت سوداء

على السقف عناقيد.

فالعلاقة اللغوية في المقطعين لا يمكن إحالتها إلى مرجعية معجمية، أو مرجعية واقعية، وإنما إحالتها إلى منطق العوالم الممكنة [25] بتصوراته التي يقيمها على مستوى النص، أي أن هذه العلاقات لم تكن موجودة قبل أن يوجدها النص، فالتداخل بين المادي الحسي والمعنوي المتصور بين نصل المساء الذي يباغت الوقت، وبين الطعنة التي تحدث صدى، جميعها علاقات لا يمكن استقبالها على

---

[23] - شاعر وطبيب سوري، ويعمل في الصحافة الأدبية، وترأس تحرير مجلة فكر الأدبية.

[24] - أحمد حافظ: أعشاش الأبد –ط1- بيروت- دار الفارابي- 2008م- ص79، وما بعدها.

[25] - العوالم الممكنة نظرية مستمدة من المنطق الصوري، وتعني بناء عالم ممكن على مستوى التخيل مع استحالة وجوده منطقيا، وهو ما يتحقق في العلاقات اللغوية التي يهيمن عليها غياب المرجع، أي التي لا يمكن إحالتها إلى المعجم أو الواقع، وإنما إلى التلقي فقط، حيث تتم الإحالة إلى معرفة غير موجودة مسبقا، وإلى عالم غير موجود بالفعل ولكن أوجدته الكلمات، وأوجده المتلقي في ذهنه على المستوى التخييلي، يقول فان دايك: "العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصا أمر من الأمور ممكن أن تحدث فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على الدوام، غير أن العالم الممكن لا ينبغي أن نماثله مع أفكارنا البديهية عن عالمنا نحن، وواقعنا، بل ينبغي أن نعتبره بناء مجردا " –فان دايك: النص والسياق "استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي "- ترجمة عبدالقادر قنيني- ط1– الدار البيضاء – أفريقيا الشرق –2000م – ص 52.

مستوى التلقي في سياق المعرفة السابقة (بمفهوم الثقافة والخبرة) ولكنها معرفة جديدة يوجدها النص، ويؤسس لها تأسيسا شعريا، والتلقي يقبلها تأويليا في إطار التوجيه الدلالي الذي يمكن إحالتها إليه، وهو تأويل قد يتعدد ليتوجه نحو السياسي، أو الاجتماعي، أو الجمالي، أو العاطفي، أو رصد التجربة الإنسانية بعامة، أو غيرها من الدلالات والتأويلات العديدة التي يمكن للتلقي أن يعتمدها في قراءة النص، وهو ما يعتمد عليه الشاعر أحمد حافظ في بناء قصائده عبر الديوان كله، والتي لا تكاد يخلو مقطع فيها من إحالة على مرجعية غير واقعية، وإنما هي مرجعية جمالية يوجدها النص ويؤسس في ضوئها جمالا لم يكن موجودا من قبل.

ويأتي نص جميلة الماجري[26] في ديوانها "ذاكرة الطير" ممتلئا بالفجوات الدلالية والمعرفة النصية التي لم تكن موجودة من قبل أن يولد النص، تقول في قصيدة بعنوان "بيت "[27]:

بيت
على أرض الورق
رسمته في ليل الأرق
لكنها لاذت به
إذ لج بالروح القلق.

فالقصيدة على الرغم من أنها تبدأ ببناء نسق لغوي يحيل مرجعيات علاقاته إلى الواقع فيمن تعبر عن قلقها بالرسم، إلا أن القصيدة تنحرف بالدلالة لتخرج بها إلى إطار العالم الممكن عندما تعمد الشاعرة لكسر الألفة، وتعتمد بنية المفارقة بأن تلوذ إلى البيت عندما يهيمن القلق على روحها.

إن هذه السمة الشعرية (العلاقات اللغوية والبناء النصي) تعد إحدى السمات الأساسية للشعرية المعاصرة في بنائها، وفي تلقيها، فالنص الشعري ينتج في سياق

[26] - شاعرة تونسية، رئيس اتحاد كتاب تونس، من أعمالها: ذاكرة الطير، وديوان النساء.
[27] - جميلة الماجري: ذاكرة الطير –ط1– تونس– الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم- 2006م –ص91.

الاتفاقات الجمالية للتلقي، والبناء اللغوي يكتسب شعريته من عدمها عندما يتمكن من التحرك في إطار هذه الاتفاقات الجمالية، وهي اتفاقات ليست ثابتة على الدوام، وإنما تتغير بتغير الزمان والمكان كما سبق.

يقول الشاعر إبراهيم الزيدي[28] في قصيدة بعنوان "حلم" من ديوان كلمات بلون الحب[29]:

ها قد رأيتك مرة أخرى..!!

وسوف أراك ثانية..!!

فإن لم تأت:

أنت وسادة الأحلام.

فهذا النص حتى السطر الشعري الأخير يقيم علاقاته اللغوية في سياق المرجعية المنطقية التي تحتكم إلى الواقع وتستقيم معه، ومن ثم تظل مؤجلة الشعرية حتى يأتي الانحراف الدلالي في العلاقة اللغوية التي تنتهي بها القصيدة، حيث يتحول كل ما سبق لوسادة الأحلام، وهنا يبدأ التلقي في القيام بدوره في النص، حيث يبدأ العالم الممكن في التشكل بالعودة إلى الوراء مرة أخرى لمراجعة العلاقات اللغوية مرة أخرى، ولكن في ضوء الانحراف الذي أحدثته العلاقة الأخيرة، وهنا يبدأ نص جديد في الولادة، هو النص الذي يتدخل المتلقي في بنائه في ضوء المعطى الأخير الذي اختتم به النص.

- **شعرية المفارقة:**

تعد المفارقة هي البنية الأوسع والأكثر تحققا في الشعرية العربية المعاصرة، وبخاصة مع قصيدة النثر التي وسعت من شعرية المفارقة، وصارت المفارقة في ذاتها تجريبا شعريا، حتى غدت أحد ملامح الشعرية في قصيدة النثر، وذلك على

---

[28]- شاعر سوري من أعماله: بغداد، ثم ليلى، كلمات بلون الحب.

[29] - إبراهيم الزيدي: كلمات بلون الحب –ط1– دمشق – دار كنعان للدراسات والنشر- 1996م- ص101.

اختلاف أشـــكالها كما تم رصـــدها، ومنها: المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف [30] والمفارقة الدرامية ومفارقة الحدث والمفارقة الرومانسـية[31]،وغيرها من المفارقات النصية[32]، وهو ما سيأتي البحث فيه تفصيلا في الفصل السادس.

- **الموضوع والتلقي:**

على الرغم من قلة الاهتمام بالموضوع على مستوى النقد العربي المعاصر، إلا أنه ظل يمثل خلفية للتعامل مع النص وفهم معطياته، فالموضـــوع هو الحامل لأية إشـــارات يعطيها النص، رغم ما عملت عليه شـــعرية الحداثة من خلخلة الموضـــوع وفتح آفاقه، وعدم حصـــره في أطر ضـــيقة مثلما كانت عليه الشـــعرية العمودية مثلا، وعلى نحو ما كرســـت له الحركات الرومانســـية وما صـــاحبها من تنظير نقدي حول الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، غير أن الشعرية العربية في مرحلة جماعة الديوان نقلت موضـــوع الشـــعر إلى أفق جديدة على يد العقاد، وبخاصـــة في ديوانه "عابر سـبيل "، والذي تبنى فيه اتجاها تجريبيا فتح الباب أمام الشعرية المعاصرة كما هي عليها الآن، حيث نظر إلى الشعر نظرة خاصـة، عبر عنها قائلا: "الشـعر ليس عليه بالضـرورة أن يطرح القضـايا المهمة، فالشـعر ليس منطوقا لجملة ".

ولا خلاف على أن شعرية قصيدة النثر المعاصرة تعتمد مبدأ حاكما لموضوع الشـــعر، حيث ترى أن كل ما يمكن أن يقع تحت العين ويقبل التأمل فهو موضـــوع للشعر، ومن ثم اتجهت قصيدة النثر إلى التجريب في موضوع كتابة الشعر وبرزت

[30] - دي ســي مويك: موســوعة المصــطلح النقدي، المفارقة – ترجمة عبدالواحد لؤلؤة– مج 4- ط1- بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– 1993م- ص43.

[31] - يمكن العودة في ذلك إلى: خالد ســليمان: نظرية المفارقة- مجلة أبحاث اليرموك-ســلســلة الآداب واللغويات- مج 9- ع2- 1991- ص55-84.

[32] - ســيأتي تفصــيل البحث في شــعرية المفارقة من خلال رصــد وتحليل اتجاهات التجريب في الشعر العربي – الفصل السادس – ثانيا: التجريب الموضوعي.

في ذلك اتجاهات، منها: استلهام التراثي والخبرة الجسدية وخبرات الحياة الشخصية، وغيرها مما سيرد تفصيله في الفصل الثامن حول التجريب [33].

فإلى الاتجاه الأول "استلهام التراثي وبعثه " تنتمي كثير من الأعمال، منها "وردة البيكاجي" و "قفا نبك " لعبدالكريم كاصد[34]، و"بازي النسوان " و"إسكندر البرابرة " لمحمد مظلوم، و"رحلة الفينيق" و"امرأة من خزف الروح" لبهيجة إدلبي، و"آخر الورثة من سلالة النخيل" لباسم القاسم، و"بغداد" لإبراهيم الزيدي، و"ديوان النساء" لجميلة الماجري، وغيرها كثير من الأعمال التي اعتمدت التراثي موضوعا للديوان، طارحة عبره موضوع الحياة المعاصرة.

يحمل ديوان "قفا نبك "[35] الكثير منا وعنا في وقوفنا أمام تراثنا ونحن نجوب المدن شرقا وغربا شمالا وجنوبا، ودوما نبحث عن صورة الماضي التي تؤرقنا، عن التاريخ الذي تم تمريره لنا فتكونت أحلامنا منه، ولا ندرى بالفعل هل كان تاريخا كما عايشناه أم أنها خدعة أخرى من تاريخ الدماء، في الحالتين فإن الألم هو الميراث.. ذلك الألم هو ما يتبقى بعد الانتهاء من الديوان، يقول في قصيدة بعنوان "حكايات من الحمراء" إلى أبي عبدالله الصغير آخر ملوك الطوائف في الأندلس، يقول:

يا أبا عبدالله
الطريق الذي قادني إليك
قادك إلى السفح

---

[33] - حول موضوع "اتجاهات التجريب في الشعر المعاصر" يمكن العودة إلى دراستنا: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب – ع58– 2002م – ص202، وإلى كتاب قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية – مرجع سابق، ص 341- 371.

[34] - شاعر عراقي مهاجر، له دواوين منها: قفا نبك، ووردة البيكاجي، والحقائب، والنقر على أبواب الطفولة، والشاهدة، ونزهة الآلام، وسراباد، ودقات لايبلغها الضوء، وله ترجمات شعرية عن الفرنسية لجاك بريفيير وجون بيرس.

[35] - عبدالكريم كاصد: قفا نبك – ط2– دمشق– الأهالي للطباعة والنشر– 2003م - ص 7: 8.

حيث السماء تجلس باكية

والقمران حولها يسهران

يا أبا عبدالله

أيها الصغير الذي لم تحمه الأدعية

ما الذي قادني إليك؟

فتقدمت في برنسي المغربي.

وقد هالني ما أرى

السماء جالسة

الملكان بينهما الطفل متشحا بالسواد

وامرأتان أطرقتا في البعيد...

أين نمضي بهذه التركة يا أبا عبدالله؟

ويقول في قصيدة بعنوان "الذئب" من الديوان نفسه:

أوه يا أبا العلاء

كم تشير إلى ذلك الذئب

وتقول:

"دعوه

ستهلكه صحبة الأغنام "

وإلى هذا الاتجاه ينتمي ديوانا "بازي النسوان " و"إسكندر البرابرة " للشاعر العراقي محمد مظلوم[36]، حيث يمثلان سيرة ذاتية للثقافة العربية عبر وسيط إنساني أحيانا، وعبر النتاج الفكري والمنتج المادي (الفنون العربية على اختلافها) أحيانا أخرى، لذا ليست هناك نقطة بداية تتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف، ولكن هناك تماوجات تعبر عن الحركات الثقافية التي تستعيد الماضي لتعيد إنتاجه، وهو

[36] ـ شاعر عراقي مقيم في سورية، له دواوين منها: بازي النسوان، وإسكندر البرابرة.

المســـتوى الأعلى من الوعي بالنص في أبنيته المســـتترة لقصـــائد الديوان بأكمله (قراءة بانورامية).

الديوانـان يمثلان أحد مداخل التجريب في قصـــيدة النثر على مســـتوى الموضــوع والمعنى، فلم ينحصــر الموضــوع في إطار التعبير عن تفاصــيل الحياة اليومية كما وقعت في ذلك النماذج العديدة لقصـــيدة النثر، والتي حاول البعض التبرير لها من منطلق أن مفهوم الشعرية المعاصرة تحول إلى اعتبار الحياة اليومية هي مجال الشـــعرية، ونرى أن هذا مما ســـيودي بالشـــعرية العربية إلى مأزق لن تســتطيع الخروج منه، إذ الشــعر لا يجب أن ينحصــر في اتجاه أو موضــوع، وإلا فأين التجريب؟

يقول محمد مظلوم في قصـــيدة "نحن برابرة طيبون" من ديوان "اســـكندر البرابرة "[37]:

إلى ندم رجعوا

أو أتوا

من شتات الجحيم

ولكنهم –كلما طبخوا في الجهات-

برابرة يرجعون

يضيئون في الأرض أمطارهم

وينيمون كابوسهم بملابسه السود

مشتبكين مع الفجر خدا بخد

ومنكسرين بمعركة الذكريات

....

على أي وجه قتلتم

على أي وجه بعثتم

على أي وجه ستنهزمون؟

---

[37] - محمد مظلوم: إسكندر البرابرة – ط1- دمشق– نينوى –2004م - ص24.

وبخاصــة أن الشــاعر قد اســتطاع مخالفة مفاهيم برنار عن قصــيدة النثر واشــتراط الاختزال فيها، مما فهم في الوعي العربي على أنه اختصـــار في حجم القصيدة، وهو ما خالفته تماما قصائد الدواوين، وفي الآن ذاته استطاعت الاختزال في مجانية الصــور واعتمادها على مخالفة حتى أفق توقع المتلقي في اســتقباله للصـورة، وهو ما احتكم إلى سـر الشـعر في قدرته على خلق علاقات لغوية جديدة على الـدوام (فكرة الانزيـاح أو العـدول كمـا يتـداولهـا النقـد) وفكرة النظم كمـا الجرجاني، وباختصـار خلاصـة ما أقرته الشـعرية العربية الحقيقية وليسـت التبيعة للغرب.

علاقة التلقي بالإيقاع النغمي:

الإيقاع النغمي أحد العوامل الحاسمة في تحديد النوع الشـعري، واسـتبعاد كل ما هو غير شعري، وهو ما يؤكد عليه صلاح فضل في معرض حديثه عن أساليب الشعرية المعاصرة، ورصد سلم الدرجات الشعرية على التوالي في: درجة الإيقاع، ودرجة النحوية، ودرجة الكثافة، ودرجة التشـــتت، ودرجة التجريد[38]، حيث تمثل البنية الإيقاعية بقســميها الخارجي والداخلي " أول المظاهر المادية المحســوســة للنسـيج الشـعري الصـوتي وتعالقاته الدلالية "[39] على حد تعبيره، إذ يرى أن ثورة الإيقاع في الشـعر الحديث "قد انتقلت بالمظهر الصـوتي الخارجي للشـعر من مجرد عرف محتوم مقولب إلى بنية محفزة وسببية تتشكل من جديد في كل مرة "[40].

ولكن: كيف يستقبل المتلقي الإيقاع (إيقاع ما)، ويتدخل في تحديد اشتغاله في النص؟

وما نؤكد عليه: أن الإيقاع يخضــع في حكمه للاتفاق الثقافي، حيث لا يمكن للأذن أن تعتاده وتتبينه إلا عبر ممارســات طويلة، تمتد لأزمنة متواصــلة من الاستماع والتعامل مع اللغة المتضمنة إياه.

---

[38] ـ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة – ط1- القاهرة – دار قباء – 1998م – ص27.
[39] ـ أساليب الشعرية المعاصرة – ص 28.
[40] ـ أساليب الشعرية المعاصرة – ص 29.

وفي الشـعرية العربية القديمة، اعتادت الأذن الاسـتماع إلى الموزون المقفى، ثم الموشـــحات، ثم الموزون فقط (التفعيلي)، ولكنها لم تكن بعد قد توصـــلت إلى الإيقاع الكيفي، والإيقاع الداخلي للخطاب، وربما يعود ذلك لأســباب، منها: عدم البحث على المســتوى النقدي واللغوي في مفهوم الإيقاع الكيفي وأنماط تشــكله في النص الأدبي، ومن ثم عدم وضع الضوابط والمحددات التي تكشف عنه للمتلقي.

وهو ما يترتب عليه التغييب التام من الذاكرة العربية لهذا النوع من الإيقاع، لأن الجهل بالفعل لأي شـــيء يعني لدى البشـــر عدم وجوده بالقوة، وهو ما أفقد الإيقاع الكيفي عموما القدرة على استيعابه أو الإحساس به.

والإحساس في الإيقاع النغمي يتشابه مع الإحساس بالإيقاعات الموسيقية لكل آلة على حدة عندما تعزف مجتمعة.

وقد كان التلقي عاملا حاســما في الذائقة العربية لتحديد نوع النص من خلال إيقاعه الكمي دون الكيفي، إلى الدرجة التي هيمنت فيها النبرة الموســيقية العالية على إحســـاس المتلقي، فلا يشـــعر بالكســـر، أو الخلل في الإيقاع الكيفي، وهو ما يتضـح الآن في معالجة صـوت المغني بالآلات الموسـيقية والتكنولوجية، ومعالجة الإيقاع الشـعري بالصـوت بين المد والقصـر، والإطالة والبتر، وهو ما أشـار إليه محمد عبدالمطلب في معالجته لإحســـاس المتلقي بالإيقاعية على الرغم من اهتزاز قانون الإيقاع في الشـــعر إذ يرى أن الســـر يعود إلى "الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مســتمرا لمئات الســنين، وهذا الإلحاح يضـــعف إحســـاس الأذن بظواهر الاهتزاز في الإيقاع وعدم انتظامه، أو هو التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام، إن هذا الإيقاع لم يتح لأي مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التي تلت العمودية"[41].

[41] ـ محمد عبدالمطلب: النص المشكل ـط1ـ القاهرة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ1999م ـ ص301م.

وهذا الإحساس بالنغم ظلت سطوته مهيمنة على مستوى التلقي مع القصيدة التفعيلية التي مرت في تشكلها بمراحل ثلاث بدأت بإسقاط القافية والإبقاء على الوزن نقيا في المرحلة الأولى، ثم بالمزج بين بحرين أو أكثر من بحور تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة كمرحلة ثانية، ثم عمدت إلى تهشيم ذلك بالمزج بين بحور من دوائر عروضية مختلفة كمرحلة ثالثة.

وحتى مع النصوص المعاصرة لم تزل بعد ذائقة التلقي تبحث عن هذا النغم الكمي الخارجي، فعندما يقول الشاعر إبراهيم الزيدي في قصيدته "خرائط الصمت"[42]:

وداعا /

كيف أنتظر..؟

وحبا /

كيف أختصر..؟

ووجدا أيقظ العشاق /شوقا

كيف ينكسر...؟

وكيف نموت أغنية؟!

ولا عود...!!

ولا وتر...!!

عندما يستقبل المتلقي هذا النص، وما يندرج في إطاره، فإنه يتوجه لرصد مقاطعها الصوتية في إطار المرجعية إلى البناء العروضي التراثي (رصد الصوامت والصوائت) وما ينتجه من نغم، وذلك على الرغم من اشتمالها على نغم آخر ناتج عن الإيقاع النغمي، وهو إيقاع داخلي كيفي، فالإيقاع الخارجي يتحقق في نص الزيدي من خلال استخدام التفاعيل (مفاعيلن مفاعيلن....) الخاصة ببحر الهزج، وما يداخلها من زحافات وعلل، أما الداخلي فيتحقق من خلال موقع النبر

42 - إبراهيم الزيدي:ثم ليلى–ط1– دمشق– آفاق للدراسات والنشر- 2000م- ص6.

والتنغيم والمدى الزمني، وهي جميعها خاضـــعة للتلقي، الذي يتغير بتغير المتلقي، وأليات قراءته، وإن كان هذا التلقي لن يغير من المعنى كما يحدث في بعض اللغات النبرية مثل الصـــينية وغيرها، والتي يختلف المعنى فيها باختلاف الضـــغط على المقاطع في الكلمة الواحدة.

أما في قصـــيدة النثر فإن الإيقاع النغمي هو الذي يحقق التناغم الصـــوتي في ذائقة المتلقي ويخلق موســـيقية على نحو ما ليس مردها إلى كم التفاعيل والمقاطع كما هو الحال في الشـــعر التفعيلي، وإنما إلى النبر والتنغيم والمدى الزمني وما يرتبط بها من مهموس ومجهور ومقاطع، وهي في إجمالها ترتبط بالتلقي وبيئته وزمنه، غير أن التلقي في بيئاتنا العربية لم يزل بعد لا يســـتطيع اســـتقبال الإيقاع النغمي، إلا عندما يستمع إلى النص من خلال التلقي المباشر، حينها فقط يتمكن من تبيان بعض المظاهر الصوتية التي تنتج من طريقة الإلقاء، وهو ما يفتح الباب أمام تعدد تأويلات هذا الإيقاع بتعدد حالات الإلقاء وحالات الاســـتماع، فالنبر والتنغيم والمدى الزمني (وهي العناصـــر المكونة للإيقاع النغمي) تعتمد على طريقة نطق الأصـــوات وإخراجها من درجة تردد الصـــوت ونوع الموجة وما يرتبط به من ضـــغط على مقاطع بعينها، إو إطالة في غيرها، وهو ما ســـيختلف حتما من قارئ إلى قارئ، أي من متلق إلى متلق آخر، وهو أيضـــا ما يفســـر على مســـتوى ما اختلاف الأذواق في التواصل مع نص ما، وربما في حالة ما دون أخرى.

يعتمد الشـــاعر عاطف عبدالعزيز[43] على ســـبيل المثال بنية التدوير، وامتلاء الصفحة بالسطر الشعرى كشكل طباعي مهيمن، وخفوت النبرة الموسيقية العالية إلى إيقاع متردد ينتج من توترات النص واعتماده الســـرد الشـــعري، حيث يفرض الشـــكل الطباعي قراءة أخرى للنص مردها إلى الرؤية البصـــرية، إذ تملأ الجمل

[43] - شـــاعر مصـــري معاصـــر، له دواوين عدة، منها: الفجوة في شـــكلها الأخير، وذاكرة الظل، وحيطان بيضاء، وكائنات تتهيأ للنوم، ومخيال الأمكنة، وسياسات النسيان، وسيرة الحب.

الســطر، ويعتمد الســرد بنية الزمن الحاضــر، يقول في قصــيدة الأوراق (مائدة لاثنين)[44]:

يمشـــي الرجل إلى حتفه إذا ما جلس إلى امرأة تعترف بالحب، لا ينفعه رفع كفه في مواجهة عينين ثابتتين، ولا رد أوراق إلى صاحبتها، سيبدو للحظة كما لو كان عازما على التفادي من مصيره، أو على إعاقة الملائكة عن العمل.

الملائكـة الفـاهمون بحكم التجربـة لن يكترثوا للممـاحكـة، إذ يعرفون أن براءتـه مسألة فيها نظر، وأن نبالته تلك لا تليق سوى بكارهٍ مخلص، أما جسده فكان على الدوام تلا تتسلقه العاطلات من المسرة.

سيدونون تحت اسمه:

ليبق مشغولا بنفسه عن نفسه

ليكن نسيانه أدنى من قبره

ليخسر بالسعي ما لا يخسره بالموت

سيدونون أيضا:

يمشى الرجل إلى حتفه كلما مشى.

إن هذا النص - وقد حافظنا على شكله الطباعي كما في الديوان – يعمد لكسر ألفة النغم بالمفهوم المتعارف عليه لدى الذائقة العربية، بدءا من امتلاء السطر الذي يتشـاكل بدوره مع السـرد النثري، ومرورا ببناء الصـورة والانحراف الدلالي وبنية المجاز والتفتيت الزمني الذي يخرج النص من إطار السـردية إلى إطار الشـعرية، وانتهـاء بـالاعتمـاد على النبر الكيفي وليس الكمي بمـا فيـه من إيقـاع يظـل مرهونـا بالتلقي في اسـتقباله أو إعادة إنتاجه ببنى صـوتية تحيله إلى مرجعية شـعرية، ولكن بمفهوم مغاير عن نمطها التراثي.

---

[44] - عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة –ط1– القاهرة – هامش1– 2005م – ص 48.

وعند الشاعر محمود الجرادي[45]، في قصيدته بعنوان "كالشمس مصلوبا على صدر الغمام " يأتي الإيقاع النغمي معتمدا كلية على المتلقي في رصده من خلال المقول الشعري المعتمد على نطق المقاطع الصوتية على نحو تتحقق فيه الشعرية، وهذا بالطبع بعد أن تحققت فيه بنية التفتيت الزمني، وبناء العلاقات اللغوية غائبة المرجع، يقول:

متوحدا أنتظر

هبوب البحر من وجيب النبض

كى ألبس الصباح

رائحة شعرك

ومطر عينيك

كي أمنح أطفال المدارس

خبز يديك

وأمنح الطيور أسرار تغريدها.

علاقة التلقي بالبناء الزمني في الشعر:

لا يمكن بأية حال بناء علاقة لغوية دون زمن، فالدرجة الصفر للكتابة بمفهوم بارت يصعب تحققها، إذ إن كل بناء نصي لابد أن يكون في سياق زمن داخلي كان أم خارجي.

ويعد الزمن أحد أهم المكونات في البناء النصي للأدب بعامة، ومن خلال الكشف عن حركته يمكن التمييز بين الأنواع الأدبية، فالسرد مثلا يعتمد البناء الزمني التراتبي، إذ بالضرورة لابد أن تسلم (أ) إلى (ب) وتسلم (ب) إلى (ج)، وحتى عندما يتم التبادل بين (أ، ب، ج) فإنه في النهاية لابد من وجود منطق يحكم

---

45 - شاعر سوري معاصر.

حركة الزمن، إلى الأمام، أو إلى الخلف، أو حتى باعتماد ما يطلق عليه في لغة السينيما (الفوتومونتاج: حركة القطع المتوازي).

أما في الشعر فإن البناء الزمني يختلف، إذ لكي يكون الشعر شعرا لابد أن يعتمد التفتيت في الزمن وهدم مبدأ السببية الذي يعتمده السرد الروائي والقصصي[46]، وهو ما يحدث تنوعا في الدوال اللغوية (وليس المدلولات)، أي أن الدال الواحد يعطي مدلولات مختلفة، وهو ما يحتمله الشعر، ولا يحتمله أي نوع آخر كالقصة والرواية، وتلك العلاقة يستشعرها المتلقي، وإن لم يكن بالضرورة يعرف آلية اشتغالها، فالدال في علاقته بالمدلول يبني علاقات زمنية منفصلة ومتقطعة (ينهدم فيها مبدأ السببية) وعلى الرغم من ذلك فإن المتلقي يقبل هذا التفتيت.

والسؤال: لماذا يقبل المتلقي هذا التفتيت في بنية الزمن في الشعر ولا يقبلها في أي نوع آخر من الفنون الكلامية (الرواية – القصة)؟

الشاعر باسم القاسم[47] يقول في قصيدة بعنوان "آخر الورثة من سلالة النخيل"[48]:

طلقا

على جسدي بدأت الغيم

منذ نعومة الشفق الضرير

---

[46] ـ مع الوضع في الاعتبار أن السرد الشعري لايخضع لمنطق السرد الروائي والقصصي، حيث يعتمد الأخير على ملء الفجوات والربط بين السبب والمسبب، في حين ينحرف السرد الشعري عن مسار القص ولاتكون الحكاية – إن كانت هناك حكاية – مكتملة على نحو ما، إذ لابد أن تنهدم فيها السببية، وإلا صارت نظما سرديا يتغيا الشعر، وتلك إحدى الملامح الفارقة بين قصيدة النثر، وبين النثر السردي الذي يعتمد شعرية اللغة والمجاز، وإن كانت شعريته غير مكتملة.

[47] ـ شاعر سوري له عدد من الأعمال المسرحية وبعض الكتابات للأطفال.

[48] ـ باسم القاسم: آخر الورثة من سلالة النخيل –ط1– دمشق– دار الفرقد –2006- ص11.

علقت ناصية الكلام
معالما غرقى بألوان الصمم
ما كنت أدرك أن للمعنى فصولا
لا تمر على الصور
حتى تلمست الهواء المر في جوف الحجر
فقرأت أسماء تساعدها الظلال لتكتمل

فهنا ليست هناك حكاية لتحكي، وليست هناك علاقات زمنية متراتبة وسببية، إذ ليس هناك شيء يسلم إلى شيء، بل تهيمن على النص الفجوات، والعلاقات المقطوعة، فالانطلاق لا يسلم بالضرورة إلى أن يبدأ الشاعر الغيم على جسده، ولا إلى تعليق ناصية الكلام، ولا تسلم العلاقة الأخيرة إلى المعالم الغارقة بالألوان، ولا تسلم هذه بدورها إلى الصمم، فليست هناك ألوان للصمم في المرجعية الواقعية، وليست هناك فصول للمعنى، بل إن الواقع يفيد بأن كل معنى لابد أن يعبر عن صورة، وليست تلك جميعها مرتبطة بتلمس الهواء المر في جوف الحجر، وهكذا على مستوى العلاقات اللغوية للبناء النصي، إذ يعتمد كل سطر فجواته، التي تظل مؤجلة حتى يحل التلقي فيملؤها بتأويلاته وافتراضاته التي ستتنوع حتما بتنوع المتلقي وثقافته ووعيه الجمالي، وسيادة مفاهيم التلقي بعامة المرتبطة بالزمان والمكان.

وقد وسعت قصيدة النثر من بنية التفتيت الزمني إلى الدرجة التي أصبحت تحتكم إليه في شعريتها تجاورا مع العلاقة اللغوية التي يحكمها غياب المرجع، والإيقاع النغمي باعتبارها مكونات أساسية لقصيدة النثر، وبدونها تنتقص شعريتها، يقول محمد الحمامصي[49] في مقطع من ديوانه "موت مؤجل في حديقة "[50]:

---

[49] - شاعر مصري وصحفي معاصر، له أعمال منها: موت مؤجل في حديقة، والجسد والحلم، ولا أحد يدخل معهم، والنور قارب على الزوال.

[50] - محمد الحمامصي: موت مؤجل في حديقة –ط1– القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2008م -34.

هي حفرة متيقظة

هو عصى غافلة

هما قبو معتم لصوت قديم.

ويقول في مقطع آخر:

أيها الضال

العمى بانتظارك

لاتحدق أكثر

الوجه مقبض سكين

والرأس نصلها..

فكل جملة شعرية في كل سطر، هي بنية سردية، ولكنها بنية سردية منفصلة على مستوى البناء الزمني مع سابقتها أو لاحقتها، بل تسعى لتأسيس مرجعيتها الزمنية إلى منطقها الداخلي، وإلى هدم أي سببية يمكن أن تنشأ حتى على مستوى التلقي من منظور التوقع المسبق، فالعلاقة بين "هي " و "هو" و"هما معا " تكاد تكون علاقة منمحية إلا من كونهما ينتميان إلى الهم الإنساني، أما على مستوى الحدث فهي علاقة منفصلة حتى في المصير، فالقبو المعتم للصوت القديم لا تربطه علاقة بـــ "هي أو هو"، وكذلك الأمر في المقطع الثاني على مستوى علاقة الضال بالعمى، وعلاقة التحديق بالوجه الذي ينفصل في علاقته بكونه مقبض سكين، وكون الرأس نصل، وهو ما يفتح باب التأويل على مستوى التلقي على مصراعيه.

وكذلك الأمر عند الشاعر أحمد زرزور[51]، في قصيدته "على شرف الأربعين " من ديوان "شريعة الأعزل"[52]، يقول:

---

[51] - شاعر مصري، له دواوين عدة، منها: الدخول في مدائن النعاس، جنون من الورد، حرير الوحشة، هكذا تترمل الإمبراطوريات، شريعة الأعزل، وله دواوين للأطفال.

[52] - أحمد زرزور: شريعة الأعزل–ط1– القاهرة– الهيئة العامة لقصور الثقافة –2006م- ص17.

رسائلك أيها الخريف وصلتني

ها أنذا أكنس السلم من ذكرياتي،

ذلك السحر تحدى "نيتشه "، وجعلني إنسانا أخيرا

أي آلهة تقطن النساء وتخضبنا؟

أعضاؤنا الشجية لاعمر لندائها

ولكن

أما من رعشة؟

فالبناء الزمني يتفتت إلى الدرجة التي يشـي فيها باقترابه من السـرد المفرط، حيث تبدو كل جملة وكل سطر كما لو كانت لا علاقة لها بما قبلها أو بعدها، وكذلك لا علاقة لها بموضـوع القصـيدة إذا كان هناك موضـوع، اللهم إلا عندما يعمد الشـاعر إلى إحداث المفارقة في نهاية النص بالبحث عن رعشـة، وهي المفارقة ذاتها التي تفتح باب التأويل، وتجعل المتلقي مبدئيا يتواطأ مع هذا النص على أنه شعر، ومن ثم يعالجه على مستوى التلقي معالجة شعرية.

التشاكل العرفاني بين العمودي والتفعيلي – الشكل أم المضمون:

يتكئ النص الشـعري على المعرفية من بين ما يتكئ عليه في البناء، إذ ما من نص إلا ويعتمد على معرفية، ويؤسـس لمعرفة جديدة هي معرفة جمالية يصـنعها النص في العلاقات والدوال والصور التي يبنيها.

وفي الشـعر على اختلاف أشـكاله وعبر تاريخه، تتخذ المعرفية نسـقا مغايرا قياسا إلى الرواية والقصة، إذ يتسم الشعر بسمات منها:

أولا: أن الشـعر في ذاته هو إعادة تأويل وخلق دائمين (الرؤية الشـعرية) وهو يعتمد في ذلك منطق غياب المرجعية أي هدم العلاقة بين العلة والمعلول، بين السبب والمسبب، أي هدم مفهوم التراتبية حيث (أ) لا يجب بالضرورة أن تسلم إلى (ب) أو أن يكون ناتج (أ) هو (ب) وإنما يجب أن تنهدم في الشـعر هذه التراتبية في المقام الأول كما سبقت الإشارة.

ولكن الشـــعر بهذا المفهوم لا يؤول مطلقا إلى معرفية علمية بمفهومها الذي نؤسس له، ذلك أن الشعر يصبح دوما إحالة إلى متخيل لا يمكن إخضاعه لمحك التجربة العلمية اللهم إلا مادته اللغوية، وهو ما لا نرمى إليه هنا.

ثانيا: أن الأنساق المعرفية بمفهومها العلمي لا يمكن أن تتحقق في الشعر، إذ لا يمكن أن تكون المعرفة هي كل النص – مثلا – وإنما يتخذ الشعر أنماطا معرفية أخرى تؤسسها إشارات ورموز وتتجلى في الإحالات الدلالية التي تستدعيها أو تقتضيها أو تؤول إليها هذه الرموز، وهو ما يعتمد في المقام الأول على حرفية المبدع في تسيير المتلقي في المسار الذي تؤول إليه هذه المعرفة، وهو ما تتشكل معه الشبكة العلائقية التالية:

- معرفة سابقة للنص، تحيل إليها العناوين الرئيسة.
- معرفة أولية يستدعيها النص.
- معرفة تأويلية تنتج عن النص أو تؤول إليها المرجعية، وهي المعرفة المقصودة في الشعر، أي المعرفة الشريفة بمفهوم القدامى إن جاز التعبير، إذ إنها تمثل العلاقات الخطية / المنظومية التي تساهم في تكوين العالم / العوالم التي يشكلها النص / مجموعة النصوص، أي التدلال العام.

وتتجلى المعرفة السابقة للنص في المعرفة التي يطرحها العنوان /العناوين للعمل الشعري أو القصائد الداخلية بوصفه مدخلا أوليا للنص – عتبة أولى – تستدعي جملة من الدلالات والمتناصات Intertextuality التي يحملها المتلقي معه إلى عالم النص سواء بحثا عنها أو عن إعادة تأويلها، ويتجلى هذا النمط في العناوين التي تحيل إلى إحالات تراثية (تاريخية أو دينية أو سياسية) لها صفة العمومية تحمل في مرجعيتها تناصا قد يتحكم – وهو بالفعل – في عملية التلقي، كأن يحمل عملا شعريا عنوان (سفر التكوين – أحزان نوح– النبي أيوب.... إلخ).

ولعل مما تجدر الإشارة إليه هو أنه توجد فوارق بين التناص والمعرفية التي نحن بصددها، إذ إن التناص يمثل استدعاء على نحو ما لشخصية أو حدث أو قول كما تم تحديده نقديا (الاستدعاء بالفعل أو بالقول أو بالاسم) وفي كل الأحوال يعتمد

إحداث تقاطع / تناص بين صوت جديد وصوت قديم، بهدف تعضيد الصوت الحاضر (صوت النص) بما يحمله الصوت القديم، أو مجادلته أو مجاورته أو السعي لهدمه.

أما المعرفية التي نقصدها في نسق متكامل أو يكاد، تتوزع بناه ومفرداته عبر النص في شبكة علائقية وعلى نحو مقصود لتكوين هذه المعرفية.

لقد وسعت الشعرية العربية من بنية العرفاني الصوفي تداولا واستدلالا من خلال التناص معه، أو التشاكل، أو الاستلهام، وهي مستويات لكل حقله التأسيسي:

فالتناص يكون من خلال استحضار الصوت الصوفي ممثلا في شخصية أو مقول أو حدث أو مكان، أو رمز، أو مفردة من المعجم الصوفي.

والتشاكل يأتي من خلال الاشتباك مع الفكر الصوفي إما بالتضاد أو المساءلة أو الجدل.

أما الاستلهام، وهو أصعب المستويات، فيأتي من خلال الاعتماد على روحانية الصوفية، والاتكاء عليها كمرجعية كامنة عند الكتابة، وليست ظاهرة منكشفة.

ويرى محمد المبارك أن الشعر الصوفي بعامة كان مهتما منذ بداياته بالمتلقي متوجها إليه واضعا إياه في مركز اهتمامه، فاهتموا بالغزل "بالغزل لا لذاته بل لجعله معبراً نحو دواخل المتلقي"[53] في محاولة للهيمنة على وعي المتلقي.

ولننظر إلى نصين من بيئتين مختلفتين أحدهما في مشرق الوطن العربي والآخر في مغربه وكلاهما تتحقق فيه الآنية والمعاصرة، وكلاهما يحمل عنوان "حلول"، أحدهما نص عمودي للشاعرة السورية بهيجة مصري إدلبي، وهو من ديوانها الأخير "امرأة من خزف الروح "[54] الصادر عام 2007م، وهو الديوان الحادي عشر، الذي يتخذ العمودية شكلا له، عقب دواوين تنوعت بين التفعيلي وقصيدة النثر.

---

[53] - استقبال النص عند العرب - ص 198.

[54] - امرأة من خزف الروح - ص27 وما بعدها.

ونص تفعيلي للشـــاعرة التونســية جميلة الماجري، من ديوانها الأخير "ذاكرة الطير"[55] الصادر عام 2006م، وهو الديوان الثالث.

حلول جميلة الماجري:

أي ريح ترى

حركت جمرة

في قرار الرماد

ما الذي جاء بي

كيف جئت أراوح بين عمرين

من أي عمر

أتيت بلنسية لست أذكر شيئا

عن الوقت

ملتبسٌ بالمكان المكان

ولكن بيتي بغرناطة

كنت غادرته ذات ليل شبيه

ومرسية؟

لست أذكر أني

أتيت بمفتاح بيتي بها

أي طيف إذن

يفتح الباب لي؟

مفسحا في اشتباه المكان لنا فسحة

موقظا في التفاصيل

ذاكرة من دخان.

وذا الليل ليلي الأليف

55 - ذاكرة الطير – ص 81 وما بعدها.

فهل كنت أخطأت حلمي

وضيعت بابي

إلى القيروان؟

وقد كان بيتي بها

قبل موتي الأخير

وكيف أواطئ ما بين موتين في الموت؟

ماذا أقول

لهذا الذي يفتح الباب لي قائلا:

"ادخلي بابك الخاطئ المستحيل"

وكيف سأفتح للشعر مسلكه في كسور اللغات؟

كل شيء بمرسية

مثلما رتبته يداي بليل الرحيل الأخير

عطوري.. وشالي الدمشقي غاف على وهم طيفي

جرار الخمور بها نشوة الطين شفت

فباحت بلون النبيذ يلون فخارها

ها أنا

قد بسطت لنا مجلسا بالفناء

وشيخي أقام تراتيله وانتشى

فارتجفت من الوجد

ناديت

"مولاي...

إني التبست

ففتح غيوبك لي

أي حلم حللت

وأي المدائن

هذي التي استدرجتني

وما أشعل الروح

حتى انبعاث الجسد؟

أما نص حلول للشاعرة "بهيجة إدلبي" فيأتي في الشكل العمودي، تقول:

في الرؤى صمت وفي الصمت حجاب

والمدى لوح إذا ضاق الكتاب

فغيابي فيك عن نفسي حضور

وحضوري في عن نفسي غياب

واقترابي دون وجد فيك بعد

وشرودي فيك وجد واقتراب

وصلاتي بين عينيك حلول

وحلولي في المسافات انسحاب

أنت كأسي حين لاتبقى كؤوس

وشرابي حين لايرقى شراب

وجهاتي حين تمحوني جهات

وفراتي حين ينفض السراب

أنت غيبي إن تجلى في كشف

أنت كشفي حين يحتار الخطاب

تهت حتى أسرَفَت في التيه روحي

وتمادى في رؤى الروح الخراب

وتماهى في دمي حزنا سؤالي

فيك حارت حيرتي أين الجواب؟

يعتمد نص جميلة الماجرى في حلوله على الحلم وتداخل الرؤى لحالة من التيه تدخل فيها الشخصية الافتراضية في النص شخصية السارد (بطل الحكاية إن

كانت هناك حكاية تحكى في الشعر)، فتحل المدن في السارد، ويحل فيه التاريخ، وتحل الرؤى محل المكان والأحداث، وهو ما يصل بها – الذات الساردة – لأن تكون الشخصية المجسدة لملامح وهوية الإنسان العربي في تيهه بين مدن الأندلس التي كانت ثم لم تكن (بلنسية وغرناطة ومرسية والقيروان)، غير أنها الآن في عقل المتلقي على صورتها القديمة، لكنها في واقعها على صورتها المنمحية، فأين الملامح والأحداث التي كانت منذ لحظة، هنا يلتجئ السارد /المتلقي إلى مولاه ليناديه الخروج من الحلم الذي حل فيه، وينتهي النص والنداء لا يستجاب، ويشي الحلول بحالته إلى التحلل.

هذا الحلول يعتمد على المفارقة بين تاريخين، تاريخ العرب القديم في الأندلس والمغرب العربي، وتاريخ العربي المعاصر الذي يتحسر على أنقاض الماضي، وكلتا الحالتين تحلان فيه بروح الحلول وليس بمفهومه الصوفي (الحلول والاتحاد) الذي ينسب إلى طائفة الحلولية ومن سار على نهجهم، حيث يشير لديهم إلى حلول الله تعالى في ذوات بعض مخلوقاته، حلولا كليا أو جزئيا، كما عبر عنه ابن عربي وابن الفارض والحلاج، ومثاله قول بن عربي:

" أنا من أهوى ومن أهوى أنا   نحن روحان حللنا بدنا".

هكذا تخالف الشاعرة الحلول بمفهومه الصوفي، وتكتفي منه فقط بالحالة، حالة الالتباس داخل الوجدان المعاصر، ممتزجا بالحلم، وبالمخيلة.. الموت (قبل موتي الأخير)، فهل الموت المشار إليه هو الفناء والانقطاع عن الحياة، أم الموت العربي في الأندلس، وبخاصة أن دلالة مفردة "الأخير" تفتح الباب أمام تأويلات التلقي على نحو متسع.

أما حلول بهيجة إدلبي، فينبني على المفارقة الضدية، أو ما يطلق عليه سوسيور الثنائيات الضدية، فيما تحدثه العلاقات اللغوية من تضاد، يعطي المعني ويسلبه، يبنيه ويهدمه، يوافقه ويضاده، فمن شطرة إلى شطرة تنقلب الحالة، وينحرف المعنى ليس انحرافا دلاليا فحسب، ولكنه انحراف وجداني بالمفهوم

الصوفي، فالغياب حضور والحضور غياب، هذا مستوى، والغياب بالتشاغل عن النفس حضور، والحضور في النفس عن النفس غياب، ذلك مستوى ثان، فالآخر يحل في الأول، والأول يحل في الآخر، وإن كانت كل دوال النص لا يمكن من خلالها تحديد كنه هذا الحلول، هل هو مستوى من العشق البشري، أم إحالة إلى العشق الإلهي كما أنتجته الشعرية الصوفية عبر تراثها؟ أم هي مخاطبة للنص على طريقة الشعراء حين يحلون في نصهم ويحل النص فيهم (الإلهام أو التلبس الشعري)؟ ذلك ما يحتمله النص إذ هو يقبل تعدد التأويلات بتعدد المتلقين، يحيلون النص إلى ذائقة التلقي لديهم، تبعا للثقافة والمعتقد وطبيعة المجتمع ومستوى الوعي، وغيرها من العوامل المتداخلة في بناء ذوق التلقي.

لقد استطاع النصان كل في حلوله أن يتكئ على العرفاني الصوفي بكافة أشكاله، بالتناص حيث يكثر الاتكاء على المكان وبخاصة في حلول جميلة الماجري، حيث تستدعي الدوال "مرسية، وشيخي " محيي الدين بن عربي شيخ الصوفية وأصيل مدينة مرسية الأندلسية وهو ما أشارت إليه الشاعرة في هامش القصيدة تعليقا على الدال "شيخي"، كما تستدعي القيروان في سياق البناء النصي حركات الزهد والتصوف عبر التاريخ، أمثال الزاهد الفقيه سحنون بن حبيب التنوخي المتوفى 240 هـ، و عبد الله بن أبي زيد القيرواني ت 389 هـ وعبد الرحمن بن محمد بن عبد الله البكري، والطائفة البكرية وقضية رؤية الله التي أثيرت آنذاك[56]، حيث تستدعي ذاكرة المتلقي النموذجي هذا الميراث وذلك التاريخ من الصوفية في البلدان التي يحيل إليها النص.

[56] - يمكن العودة في ذلك إلى: أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك - تحقيق أحمد بكير محمود- ج2- بيروت -منشورات دار الحياة ودار مكتبة الفكر - 1967- ص 337، وإلى: أبو عبد الله بن محمد المالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونساكهم وسير من أخبارهم وفضائلهم- تحقيق البشير البكوش- ج2-بيروت - دار الغرب الإسلامي-1981م- ص 182 وما بعدها.

كما تتكئ بهيجة إدلبي في حلولها على الرموز والمفردات الصوفية بدلالاتها وتدلالها (الرؤى والكتاب واللوح والغياب والحضور والنفس والوجد والحلول والكأس والشراب والغيب والكشف والتيه والروح والحيرة) وغيرها من المفردات المرتبطة بالمعجم الصوفي وسياقاته الإيحائية.

كذلك يعتمد النصان التشاكل مع الصوفي من خلال المساءلة والجدل، ويعتمدان الاستلهام بالاعتماد على روحانية الصوفية، ورموزها، ومرجعياتها المعرفية، غير أن الاستقبال (التلقي) يتدخل في تحديد موضوع النص (العشق – التماهي – الفناء – القرب – التبتل -....)، وفي تحديد المعنى ومعنى المعنى بالمفهوم النقدي القديم المتجدد، وفي تحديد وتوجيه مسار الدوال، والتدلال العام لكل نص.

هكذا نرى أن التلقي بالمعاني التي طرحت ليس جديدا على الشعرية والذوق العربي، فقد رأينا كيف كانت الذائقة العربية في تراثها تولي اهتماما للمتلقي في استقباله للنص، وكيف استمر ذلك مع الصوفية في توسلها إلى المتلقي بالشعر، ورأينا كيف أن التلقي مع شعرية الحداثة والنقد المصاحب لها يتدخل في تحديد النوع الأدبي وجمالياته بما يقره من اتفاقات جمالية في زمن ما وبيئة ما، وهو ما يشير إجمالا إلى تغير فعل الشعرية وعدم ثباته من منظور التلقي.

ورأينا أن النص الشعري الحديث لا يتوقف عند حدود تفسير أو قراءة واحدة فحسب كما كان يحدث مع الشعر العربي القديم، وإنما تتعدد قراءاته بتعدد قرائه، وهو ما أشار إليه كثير من الباحثين في الشرق والغرب، فالمجاز بوصفه إحدى خصائص الشعرية يتوقف على التلقي في تحديد اشتغاله (كونه مجازا من عدمه)، والمرجعية اللغوية للمقول الشعري تحال إلى التلقي، والمفارقة بوصفها إحدى البنى التي اعتمدت عليها شعرية الحداثة تعتمد في أحد جوانبها الإنتاجية على التلقي، سواء أكانت مفارقة على مستوى البناء اللغوي والدلالات أم على مستوى المعنى والتدلال أم على مستوى بناء الصورة أم مفتتة عبر النص.

ثم رأينا كيف أن الإيقاع الداخلي الكيفي بعناصره (النبر والتنغيم والمدى الزمني) يحتكم في تشكله إلى الاتفاق الثقافي الذي يؤوول في مرجعيته إلى التلقي، وإن كانت قصيدة النثر تحتاج إلى الإلحاح على الأذن لزمن طويل حتى يمكن اعتياد هذا الإيقاع فيها والكشف عنه، كما حدث مع الإيقاع الكمي المتمثل في التفاعيل وما يداخلها من زحافات وعلل.

كذلك وسعت الشعرية المعاصرة وبخاصة قصيدة النثر من تفتيت البناء الزمني بإحداث الفجوات في بناء النص، وهو ما يفتح الباب أمام التلقي لملئها، ومن ثم التدخل في إعادة بناء النص، وتعدد قراءاته.

وكان التلقي حاضرا في التشاكل العرفاني بين العمودي والتفعيلي، إذ يتضمن النص الشعري إحالات معرفية بأشكال عدة، ولكنها تظل في نهاية الأمر مؤجلة المعنى رهنا بالسياق، وبالتلقي تبعا لثقافة المتلقي وتأويله لهذه الإحالات، وهو ما يؤكد في النهاية على أن القصيدة هي الأولى بالعناية وليس الشكل.

الفصل الرابع
السردي في الشعر، والشعري في السرد

نظريا تراجعت نظرية الأنواع الأدبية بوصفها مدخلا للتصنيف، يتم اعتماده للفصل بين جنس أدبي وجنس آخر، ولكن على المستوى التطبيقي لم تزل بعد –في أدبنا العربي – قائمة، ولم يزل يسعى البحث – نقديا – لتأصيل مفهوم النوع، والبحث عن السمات الفارقة بين جنس أدبي وآخر.

فهل استطاعت الأعمال الأدبية العربية بحق إحداث هذا التماهي بين ما هو شعري وما هو نثري؟ بمعنى هل استطاعت هذه الأعمال اعتماد السرد بنية منظمة للنص شعريا كان أم نثريا؟

وإذا كان الأدب بعامة أداته الأولى هي اللغة، فما الحدود الفاصلة بين لغة القص ولغة الشعر مثلا؟ وكيف تتحول البنى السردية لتنتقل من القص إلى الشعر، والعكس؟

إن التطور الحقيقي الذي لحق النوع الأدبي عموما، سواء في أدبنا العربي أو الأدب الغربي، يمكن رصده عبر مبدأ نقاء النوع، الذي غدا هو المحور الذي تدور حوله الأعمال الأدبية، بمعنى أنه لم يزل بعد التقسيم النوعي للأدب إلى رواية، وقصة، وشعر، ولكن لم تعد هذه الأشكال أو الأنواع الأدبية يتجلى كل منها في نوع ينفصل تماما عن الأنواع الأخرى، وإنما هناك سمات مهيمنة عبر هذه الأنواع جميعا، ما فتئت تنتقل من نوع إلى آخر حتى غدا يصعب الفصل ما إذا كانت تنتمي

إلى النثر أم إلى الشعر مثلا، وهنا لا يمكن البحث عن فرادة للنوع الأدبي، وإنما عن سمات مشتركة تنتمي إلى الأدبية، وليس إلى الشعر وحده أو النثر وحده.

ولعله من المتعارف عليه – منذ أقدم عصور الأدب – أن الشعر والقص جنسان أدبيان لكل منهما خصائصه وتقنياته التعبيرية، وأن السرد خصوصية نثرية، ومن ثم كان السؤال: ما الأسباب التى دعت لتسرب تقنيات السرد داخل بناء القصيدة؟ وهل استطاعت سردية الشعر أن تكسر حاجز أسلوبية الجنس الأدبى والجنس التعبيرى عموما، بخلق حوار الأجناس داخل عمل واحد؟ وإن كان فإلى أى مدى استطاع المزج أن يبلغ مداه؟ وإلى أى جنس يمكن أن ينتمى النص مع ما يحمله من الملامح المشتركة؟

فمفهوم الجنس أو النوع الأدبى في معناه الأصل يدل على الجذر أو الفصيلة التى ينتمى إليها العمل الفنى، وإن كان المصطلح قلقا في ذاته، دائم التغير نظرا لاتساع محتواه، ومن هنا تأتى الصعوبة، فحتى بالنسبة لمجموعة الأعمال المعينة التى يتم إدراجها تحت نوع واحد،فإنها لا تسلم من التقسيم المستمر إلى أجناس فرعية أخرى متعددة.

ولعل نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل مكان الصدارة الآن في الدراسات الأدبية، فالتمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب العصر، والحدود بين النوع والنوع الآخر تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمتزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة، إلى حد ما صار المفهوم نفسه موضع شك، بتعبير رينيه ويلك.

لقد وظف التحليل البنائي هذه الأفكار عند دراسته للنصوص بمعزل عن السياق الذي قيلت فيه (الفكرة الأولى للبنيوية) حيث يميل إلى التمييز على مستوى المضمون النفسي بين الانفعالات الجمالية ذات الطابع الخلاق، والانفعالات العاطفية ذات الطابع الوجداني، ومن ثم نظرت البنائية إلي القصة بإمكانية تقسيمها إلي مراحل تبرز تشويقها العاطفي، وهذا هو التوجه الأساسي في التحليل البنائي الذي يقوم علي تفكيك النص وإرجاعه إلي وحداته الأولى المكونة له، وهي:

1. الوحدات الشـــكلية التي تختص بالبحث في الأحداث والشـــخصـــيات والســـرد والمواضيع والأسطر والكلمات.
2. الوحدات النفســـية من البحث عن القيم الوجدانية ومراحل التشـــويق العاطفي والانفعالات العاطفية، وهنا تعتمد البنائية مبدءا تعده من أهم مبادئ تحليل النص وهو التحليل حسب المراحل التسلسلية، التي تكون أولا بدراسة القصة، وثانيا بدراســـة الســـرد " ومن الممكن لا بل من الواجب تطبيق هذا المبدأ في دراسة أي نص من النصوص طال أم قصر"[1].

وقد وسعت الأدبية المعاصرة من حضور هذا الانتقال والامتزاج بين السردي والشعري – على سبيل المثال- وسعت إلى تذويب الفوارق، فالقصة القصيرة جدا مثلا – بوصفها أحد أنواع التجريب التي تتشكل الآن – تعتمد في تكثيفها واختزالها على تقنيات شعرية في المقام الأول، وكذلك قصيدة الإبيجرام أو القصيدة الومضة تعتمد في الأساس على التكثيف السردي، أما الكتابة النصوصية فإنها تسعى إلى الانعتاق تماما من مفهوم النوع على نحو يجعل محاولة التنسيب إلى نوع أدبي عملية تتأبى على التصنيف.

مفهوم السرد

يرتبط السرد بالحكي، ويتحدد مفهوم السرد narration على أنه الطريقة التي يتم بها الحكي، وبمعنى آخر الكيفية التي تروى بها القصة، وهو ما يستدعى بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد، وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تحكى بطرق عدة، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته، وهي التي يتم الاعتماد عليها في تمييز أنماط الحكي بشكل عام.

وبما أن الحكي يقوم عامه علي دعامتين أساسيتين (أن يحتوي علي قصة تضم أحداثا معينه، وأن تتعين الطريقة التي تحكي بها القصة) وبما أن السرد يرتبط في

[1] - جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1984-.عن رولان بارت (Introduction Al analyst Struction).

مفهومه بالحكي " ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد علية في تمييز أنماط الحكي بشكل عام "[2].

والحكي باعتباره قصة محكية فإنه يقتضي وجود شخص يحكي وشخص يحكي له وقصة محكية، ومن ثم يتحدد السرد علي أنه " الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالقصة ذاتها "[3]. إذ إن الحكي تتعدد أشكاله تبدأ لمركزية الحدث المحكي عنه، وتبعا للطريقة التي يحكى بها، والكيفية التي تتناول التفاصيل الداخلية باستكمال أو خلق الفجوات السردية.

فالقصة في مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها هذا المضمون، وهو ما التقطه الدكتور "كمال أبو ديب" في اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب التي أسس فيها لفكرة الوظائف[4]، وعمل أبو ديب على نقلها إلى الشعر الجاهلى وتحليله بنيويا، للوقوف على التشابه بين الوظائف السردية في التراث الشعبي والوظائف السردية في البناء الشعري العربي الجاهلي، مستنتجا من ذلك التشابه في الوظائف إلى أنه ليس عائدا إلى تأثير ثقافة على أخرى، وإنما هو عائد إلى طبيعة العقل الإنسانى في مجموعه، والذي يتشابه في كثير من طرائق

---

[2] - حميد لحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط3- 1993- ص 45.

[3] - السابق 45.

[4] - فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – (ترجمة: أبو بكر احمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر) – النادي الأدبي الثقافي– جدة – 1989م.، ويرى بروب أنه إذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل، فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف" وهى كما يحددها إحدى وثلاثين وظيفة، "والوظيفة هى الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التى تشكل القص، والتى تتبع مساقا منطقيا"، وعلى الرغم من أنه لا توجد حكايات تتضمن كل الوظائف مجتمعة فإن للوظائف مسارا ثابتا في كل حكاية ومن هذه الوظائف: الغياب: بأن يترك أحد المكان في سفر أو غيره، وتحذير البطل، ومخالفة التحذير، ومحاولة الاستطلاع من قبل الشرير،.... إلخ، حتى يتزوج البطل ويعتلى العرش... وليس من الصعب ملاحظة أن هذه الوظائف لا توجد في الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، بل هى موجودة بالمثل في الكوميديات والأساطير والملاهى والمغارى، وفي القصص بوجه عام.

تداوله للحياة وأساليب تفكيره فيها على نحو ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي للبشرية، وهو وعي يحتكم إلى بعض المرتكزات العامة على اختلاف المذاهب والديانات والثقافات، مثل الاعتقاد في القوى الغيبية، والإيمان بفكرة الصراع الإنساني على الأرض، وفكرة الموت، والحياة، وقوانين المصادفة، والصراع بين الخير والشر، وفكرة الأخلاق والقيم والبحث عن مصادرها، وغيرها من أفكار تمثل مرتكزات عامة للتجربة الإنسانية مهما اختلفت زاوية الرؤية إليها.

والمهم في أطروحة كمال أبو ديب هو رؤيته لإمكانية انتقال عناصر من جنس إلى جنس، أي من بنية الحكاية إلى بنية الشعر الجاهلي، يقول:

"حين نمارس تحليل بروب، وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلي، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فالقصيدة أيضا تتكون من وظائف ذات عدد محدود جدا، وقد لا يزيد العدد عن إحدى وعشرين وظيفة، ويتقلص في كثير من النصوص إلى وظيفتين.... لكن ثمة فرقا جوهريا بين القصيدة، وبنية الحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضا تماما كعددها"[5].

ويربط الباحث بين ترتيب الوظائف، وبين ما أسماه شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة للقصيدة حيث تكمن خصوصية رؤيا القصيدة، ويربط كذلك بين إحدى نتائج "بروب" وهى تقابل الوظائف، وبين الشعر الجاهلى، وحيث يرى أن هذه النتيجة متحققة في الشعر الجاهلى بما يشكل الثنائيات الضدية "أى أن لكل وظيفة تقريبا نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، ويحس النقص إشباع النقص.... وهكذا"[6].

وفكرة الثنائيات الضدية هى الفكرة التى اعتمدها "أبو ديب"، مستمدا إياها من التفرقات الشهيرة التى أقرتها البنيوية، والتي عالجتها كتب النقد والبلاغة العربية قديما، مثل اللفظ والمعنى، والوضوح والغموض، وغيرها، والتى حلل من خلالها نماذج من الشعر العربى الجاهلى أو العباسى على أساس التضاد الثنائي، حيث يرى

---

[5] - كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلي) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – 1986- ص 25.

[6] - السابق 25.

أن حركة الاندثار والعفاء في الأطلال دائما تولد حركة مضادة لها بحيث تشكل الحركتان ثنائية ضدية وهو يرى أن الربط بين الشعر الجاهلى وتحليل بروب للحكايات الخرافية والأسطورة إنما يؤدى لفتح آفاق جديدة في دراسة الشعر الجاهلى "وعلى مستوى أكثر محدودية تسمح النتائج التى وصل إليها بروب في تمييزه للمسات الأساسية للحكاية بالقول أن عددا من هذه السمات تنتمى أيضا إلى النص السردى الشعرى الذى يتشكل ضمن التراث، وبآلية التأليف الشفهى والارتجال"[7].

ولكن تبقى مقاربة الوظائف غير قادرة على تقديم تحليل لآليات اشتغال عناصر السرد في البناء القصصي أو الشعري، فهي ترصد الأنماط الرئيسة والثابتة التي تخضع في محاولات الإبداع فيها إلى قانون التبديل والتغيير، أي تبديل وتغيير الأماكن، وليس إنتاج آليات جديدة، وأنماط سردية جديدة، بمعنى أن الوظائف تستطيع إنتاج حكايات جديدة، وليست سرود جديدة.

وهو ما أشار إليه رولان بارت[8] في رؤيته لأنواع السرد في العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكى تتضمن سردا:

" فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية – كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما الكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أى شعب بدون سرد"[9].

---

7 - السابق 37.

8 - انظر: رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية – ترجمة أنطون أبو زيد - منشورات عويدات- بيروت - 1988- ص95.

9 - رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد- (ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد مقلد) - سلسلة ملفات 1/1992– منشورات اتحاد كتاب المغرب– طرائق تحليل السرد الأدبي- 1999- ص9.

التجريب الشعري والتأسيس السردي

سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب في الشكل والتجريب في المضمون، فكان منها: التجريب في تبنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة)، وغيرها من اتجاهات التجريب على مستوى الشكل.

وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع: التجريب على مستوى استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، والتجريب على مستوى الحكي عن الجسد والخبرة الجسدية، والتجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، والتجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها، والتجريب باعتماد بنية المفارقة [10].

إن هذه الاتجاهات -على تعددها- تعد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، ذلك أنها سعت نحو دمج ما هو شعري بما هو نثري، وبخاصة الاتجاهات التي سعت إلى تبني نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل

---

[10] - يمكن العودة في ذلك إلى: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر– مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - عدد58 – 2002م، وإلى الفصل السادس من هذا الكتاب حيث تم توسيع الدراسة وإعادة النظر فيها خلال السنوات العشر التالية.

فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة.

أبعاد وعناصر السرد بين القص والشعر

ثمة انتقال دائم لعناصر السرد من القص إلى الشعر، وعناصر الشعرية من القصيدة إلى القص، وهو أمر لا يمكن تصوره بمفهوم الكتلة التي يجب عليها أن تنتهي في حدودها لتبدأ حدود كتلة جديدة، ولكن يمكن تصوره بمفهوم التيارات الهوائية التي تتداخل فيها ذرات الماء والتراب والهواء والضغط الجوي، والساخن والبارد لإنتاج كتلة، قابلة نوعا ما لتكشف بعض عناصرها، ولكنها غير قابلة للتحلل مرة أخرى، لأن المساس بعنصر منها يغير من حالتها التي هي عليها إلى حالة أخرى لها ملامح مغايرة.

في هذا السياق يمكن رصد بعض الملامح السردية في انتقالها للشعر، وبعض الملامح الشعرية في انتقالها للقص.

السرد الشعري:

زاد الاهتمام بالسرد في عصرنا الحاضر، نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة للنص الشعري، فكان أن نشأت أبنية تجريبية جديدة ومتعددة، منها – مثلا - ما يمكن تسميته بالقصيدة الديالوجية التحاورية المتعددة صوتيا، التي لا تكتفي بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخري، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية من الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجية "ومع هذه التعددية الصوتية تتعدد أبعاد الزمن وأشكاله، فليس الحاضر استكمالا لماض رتيب في خط تعاقبي يرافق التوترات والتسبيب السردي ضرورة، كما أن المستقبل لا يحمل بذرة البشارة أو الوفاق حصرا"[11].

ومعني هذا أن السرود قد تحتمل التنقلات الزمانية وتناوبات القص، وقد تلجا إلى الاسترجاع والتناص، وقد تدمج الإيقاعين الزماني بالمكاني، وتستبطن اللحظة وتعمقها في زمان آخر جديد، أو قد تلجا إلى مجاورات مكانية وزمانية بالاتكاء على خطابات أخري فقهية أو قصصية أو روائية، وربما مقولات فلسفية، فالسرد العربي

[11] - محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث) بيروت – دار الآداب – ط1- 1993- ص20.

الحديث أصبح يجاري إحساسا بتوترات العصر، وقضايا الإنسان المعاصر في مدنية تشهد تخلخلا في البنية الموضوعية للثوابت، وضربا لكثير من القيم والمرتكزات التي كان ينطلق منها الإنسان.

ويمكن رصد العناصر السردية التي اعتمدها الشعر، وبخاصة القصيدة المعاصرة بدءا من تشكلات الشعر التفعيلي، ثم مع قصيدة النثر بوصفها تحولا من تحولات الشعرية المعاصرة على النحو التالي[12]:

1- الراوي (الرؤية) بمستوياته: راوي خلفي، راوي مشارك، وهو الشاعر / البطل / الراوي (الشخصيات).
2- الالتفات في الضمائر: (التحول في استخدام الضمير من الغائب للمخاطب / من المفرد إلى جمع المتكلم /... الخ).
3- الحدث/الأحداث: سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، ويرتبط بها اختفاء وظهور الأفعال.
4- البناء الزمني: بأشكاله (الملحمي – الأسطوري – الميقاتي – الموضوعي – الفني، والتحولات الناتجة عن التفتيت في البناء الزمني عموما).
5- الوصف: مع تثبيت أم تحريك عنصر الزمن، والانتقال من مجرد الوصف الظاهري للأشياء كما تتم رؤيتها، إلى الاشتباك مع الموصوف.
6- تعدد الخطاب: وتحوله إلي حوار داخلي أو خارجي، وتعدد الأصوات والحوار.
7- تحديد المكان.
8- تعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما أسمائها.
9- الخروج على الإيقاع والمجاز والاستعارة.
10- التنظيم السردي.

[12] - يمكن العودة في ذلك إلى أطروحتنا: السرد الشعري، دراسة تطبيقية على الشعر الجديد – رسالة ماجستير غير منشورة– كلية البنات للآداب والعلوم والتربية– القاهرة– 1998م.

11- الإيقاع العروضـــي لما يحتويه من زمن، وهذا ما يؤكده التنوع العروضـــي للبحر الواحد ما بين تام ومجزوء ومشـــطور ومنهوك، إن هو في النهاية إلا استجابة لعنصر الزمن.

السرد الشعري - السرد الروائي

– **أولا- السرد الشعري: الراوي / السارد**

وهو أحد العناصر الرئيسة التي يعمد السرد إلى الكشف عنها من خلال رصد موقف الراوي من شـــخصـــياته، والذي لا يخرج عن أن يكون واحدا من مواقف ثلاثة[13]، هي:

أ- الرؤية من خلف ويســـتخدم الحكى الكلاســـيكي غالبا هذه الطريقة "ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، لأنة يستطيع أن يصل إلي كل المشــاهدين عبر جدران المنازل، كما أنه يســتطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلي ســلطة الراوي هنا في أنة يســـتطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التى ليس لهم بها وعي هم أنفســهم "[14] وتســتخدم الرؤية من خلف صيغة ضمير الغائب "هو".

ب- الرؤية المشـــاركة (الرؤية مع): وتكون معرفة الراوي هنا علي قدر معرفة الشــخصــية الحكائية، فلا يقدم الراوي أية معلومات أو تفســيرات إلا بعد أن تكون الشــخصــية نفســها قد توصــلت إليها ويســتخدم الكاتب في هذه الرؤية ضــمير المتكلم أو ضــمير الغائب، و الراوي علي هذا الأســاس إما أن يكون شاهدا علي الأحداث، أو شخصية مساهمة في الحكاية نفسها (القصة).

---

[13] - مع الوضع في الاعتبار أن الممارسات النصوصية الفعلية سعت إلى كسر هذه المفاهيم في الرواية ذاتها، فمثلا نجيب محفوظ في رواياته لا يخلص لموقف واحد من جهة موقع الراوي من شخصياته، فمثلا سعيد مهران في اللص والكلاب، يتنقل معه نجيب محفوظ في موقعه منه، تارة من الخارج، وتارة من الداخل، وتارة مع.

[14] - د. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط3- 1993- ص 45.

ج- الرؤية من الخارج: ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، حيث يكون الراوي هنا موضوعيا لا يستطيع أن يقتحم قرائه نفس شخصياته فهو يعتمد علي الوصف الخارجي أي وصف الحركة و الأصوات و المشاهدة الحسية.

وعلى هذا الأساس يمكن رصد مظاهر حضور السارد في نصه، بالبحث عنه وتتبع صوته، وللسارد عادة طريقان: إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكي، آو أن يكون حاضرا بذاته داخل نطاق الحكي ومشاركا فيه. وقد كان السارد في الخطاب النثري القديم، والخطاب الشعري الشعبي يأخذ شكل القول: قول الراوي، ولكنه مع المداخلات الحديثة للأدب اختفي الراوي لأنه لم تعد الحاجة ماسة إلى افتراض وجود شخصية تروي النص، ومن جهة أخري فقد اختفي الراوي الذي تطغي معرفته على معرفة شخصياته.

أما في الشعر فإن الأمر يختلف، حيث يمتزج المؤلف الحقيقي مع المؤلف الضمني الذي يصنعه الكاتب في خطابه الشعري، فالنص الشعري قد يعتمد على شخصية واحدة ساردة تروي الأحداث، وتسرد الأحاديث والصفات والأفعال والأفكار، لكنها في الغالب الأعم تكون شخصية متحولة تتلبس شخصيات المسرود عنهم، أو تحل هي محلهم.

وبهذا فإن الشاعر/ السارد يروي تجربته هو على مستوي النص، وهذا ما تؤكده النصوص التي تعتمد السرد بنية لها، وبخاصة في النصوص التجريبية التي بدأت مع الشعر التفعيلي وبحثه الدائم عن منطلقات أوسع للنص الشعري، والتي بدأها جيل الستينات، ومنها نصوص أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وغيرهم، يقول أمل دنقل في قصيدة " العار الذي نتقيه "[15]:

هذا الذي يجادلون فيه

قولي لهم من أمه، ومن أبوه

[15] - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة – مكتبة مدبولي– القاهرة – 1995م– ص116.

أنا وأنت..

حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت!

لكنه ما مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات.

فالشاعر يسرد تجربته هو، معتمدا علي شخصيته الساردة للأفعال والأحداث، وإن كان منطق الحكي ذاته يعتمد في هذا المقطع علي ثلاث شخصيات هي تجسدها الضمائر "أنا، أنت، هو" فإن ذلك يدخل في إطار الشخصيات الحكائية نفسها، وليس في إطار مظاهر حضور السارد، فالسارد هنا شخصية واحدة، عالمة بالحدث، ولكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، حيث يمثل الرؤية المساوية (الرؤية مع) التي يكون استكشافها للأحداث مساويا لاستكشاف الشخصية المحكية لها، وبالتالي مساوية لمعرفة المتلقي، ولتأويله، وهنا تنبغي الإشارة إلي الرمز ودوره وعملية السرد الشعري باعتباره عاملا مختزلا للأحداث، يحمل شحنات مكثفة تكشف عن ذاتها أو بعضه بتكشف الرؤية الشعرية.

إلا أن الشاعر قد يتخذ موقع الراوي / السارد الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه وهو ما يكون عندما يتخذ الشاعر صوتا مصاحبا علي سبيل التناص inter text wealthy يتحدث من خلاله، وهي الظاهرة التي كثرت مع شعراء جيل السبعينيين – إن جاز التعبير – حيث الاتكاء علي استحضار الأصوات والأحداث المصاحبة، التي تعزز صوت الراوي/ الشاعر، وهو ما يمكن تحليله من جهة علي أنه اعتماد لبنية السرد من خلال الاختفاء خلف شخصية يسرد من خلالها الأحداث، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة: " مذكرات الصوفي بشر الحافي"[16]:

حين فقدنا الرضا.

[16] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1993م - ص427.

بما يريد القضاء

لم تنزل المطار

لم تورق الشجار

لم تلمع الأثمار.

والصوفي بشر الحافي هو أبو نصر بشر ابن الحارث، كما يعرفه الشاعر فمثل هذه البنية السردية تقتضي من الشاعر أن يقدم تعريفا مسبقا في بداية القصيدة وبشكل نثري عن شخصيته التي سيسرد من خلالها الأحداث، مثلما نجده عند أمل دنقل "أقوال جديدة عن حرب البسوس" وتعريفه لشخصيه " كليب " التي سيسرد أحداثه من خلالها وبالطبع فان مثل هذه الشخصيات التي يختفي الكاتب ورائها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر/ السارد الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث، فالسارد بشر الحافي يرصد لتغيرات الأوضاع في زمن حل به الجدب الروحي والأزمات الاقتصادية، وبالجملة ساءت الأحوال لان التطلع إلي الترقي غدا غير مساو للواقع المجدب فاتسعت الهوة، وفقدنا الكل وغير خاف أن الشاعر / السارد يتضح صوته ضمنا من خلال بنية الفعل (فقدنا) حيث (نا) الدالة علي المتكلم، وهو هنا يشمل تكلم السارد بشر، والسارد الشاعر، وعامة الشعب ممن يتكلمون وعيا ثقافيا لمتغيرات الأوضاع، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلي مشاركة المتلقي في السرد بتضمينه في هذا الضمير المنفتح " نا " الدالة علي الفاعلين.

ويدخل في هذا الإطار أيضا توظيف الشخصية داخل النص الشعري (بالاسم – بالقول – بالفعل) كأحد مستويات الاستشكال الديني، حيث يرد التناص عبر النص الشعرى من خلال استحضار شخصية دينية / تراثية، باسمها، أو باستيراد مقولة مشهورة لها، أو باستدعاء فعل اختصت به، فحين يستدعى الشاعر اهتزاز النخلة، فالمخصوص به هو العذراء مريم، وحين يستدعى الغار واليمام

فالمخصـوص هو محمد عليه السـلام، وحين يسـتدعى الطوفان، فالمخصـوص هو نوح عليه السلام..... وهكذا.

وهذا النوع من التناص يكاد لا يخلو منه شاعر تفعيلي عبر مشروعه الشعرى, فهو الأكثر ورودا واستعمالا، إذ ما من شـاعر إلا وله علاقة ما بشخصـيات تراثية ودينية رأى فيها ما يعبر عن تساؤلاته هو تجاه الكون والحياة والمصير, ورأى فيه نموذج تبنى القضية التي تشغله أو جملة القضايا، ومن هنا أيضا يكون الحديث عن مقطوعة لشـــاعر تناص فيها مع شـــخصـــية دينية غير كاف للتعبير عن تناوله ونصوصيته مع هذه الشخصية، وبخاصة إذا كان قد تعامل معها أو استدعاها عبر مراحل متتالية، أو أعمال متنوعة، ففي الغالب الأعم فإن الشـــاعر عندما يســتدعى شـخصـية فإنه يكون على صـلة قوية بها، من خلال دراسته لها دراسـة مستفيضـة عبر تزامنها التراثي والديني، ومن ثم فعلى المتلقي أن يكون على دراية بملامح هذه الشخصية، ذلك لأن الشاعر عادة ما يراوغ في تقديمها عبر نصه الشعرى، فقد يضيف إليها أعمالا، ويستنطقها أقوالا لم تكن لها، ولا لغيرها، ومن ثم فإن مرجعية تعرف هذه الشخصية لا يمكن بحال أن تكون إلى الشعر، فما يقدمه الشاعر إنما هو ما يراه أو يريد للمتلقي أن يراه في هذه الشخصية.

إن الشخصية في الشعر تقوم بدور مزدوج، ولكنه ليس مكتملا في كلا الحالين, فهي تحمل بعضــا من ملامح دورها القديم، وتكتسـب بعضــا من جديد يضــاف إليها عبر تشـــكيل الشـــاعر لها، ولكنها في كلا الحالين تقدم رؤية جديدة للمتلقي، وقد تكتسب أبعادا لم تكن لها في الأصل ولكن أضافها إليها الشعر، وتمر عليها الأزمان فتصـبح لصـيقة بها وكأنها نشـأت في الأصـل عليها، وكثير من الشـعراء أعاد بناء شـــخصـــيات لم يكن لها ذكر في التاريخ الثقافي، إلا أن العجيب حقا هو ما قام به بعضـــهم من تكوين لشــخصــيات لم تكن موجودة من قبل، ومن ثم جعل لها تاريخا دينيا وثقافيا، وحملها بمواقف وأحداث، إلى الدرجة التي يصـعب معها الفصـل فيما إذا كانت بالفعل من وهم الشاعر واختلاقه أم أنها شخصية هامشية.

وعند النظر إلى مستويات تعالق النص الشعرى مع الشخصية– وهو ما ينطبق على الشعر المعاصر بعامة - فإننا نجد أن الشخصيات تأخذ مساحتها النصية على مستويين:

المستوى الأول: شغل كل المساحة النصية للنص، أى أن الشخصية تكون هي المحور الذي يدور حوله النص، وإن لم يكن ذلك منصوص عليه في العنوان.

المستوى الثاني: شغل الشخصية لجزء من المساحة النصية، تطول وتقصر تبعا للبناء النصـي، وهو ما يكثر عنه في النوع الأول، إذ كثير ما يحتاج النص لأن يستدعى شخصية ما تعضد المقول الشعرى أو تنفيه أو تستعير حالته.

وفي الألفية الثالثة، ومع تنامي الشعور بالذات والاتجاه إلى الفردانية في مقابل المجموع، وإلى اليقين الفردي في مقابل الوعي الجماعي[17]، مع هذا كله تزايد حضـور السـردي في الشـعر من خلال أنا الشـاعر التي تقابل الراوي السـارد في السرد، وهو ما تكشف عنه دواوين عديدة، منها: ظل الليل لزهير أبو شايب، وكتابة تخصني لهشام محمود، وأرملة قاطع طريق لميسون صقر، وأن تسير خلف المرآة لجيهان عمر، وانكسـرت وحيدا لمحمد حبيبي، وفوهة باتجاهي لشـيرين العدوي، وكأنها أنا لأمل جمال، وكعشـبة في الرمال لنوري الدين بالطيب، وفقط يعوزه الحزن لمحمد أبو المجد، وفتنة حكاء عابر لمحمود شـرف، وغيرها كثير من الأعمال التي كان حضور شخصية الراوي السارد واضحا فيها.

في ديوان "فقط يعوزه الحزن"[18] لمحمد أبو المجد، يبدو منذ قراءة العنوان أن هناك سـاردا / مسـرود عنه تدور حوله كل القصـائد، وهو الشـخص الذي يُعْوِزُه الحزن، وتدلل القراءة الأولية للقصائد على ذلك، ففي قصيدة "شفتان"، يقول:

وحدهما

---

[17] - درس الفصل الثاني "من سطوة الجيل إلى البحث عن هوية " هذه الفرضية وسعى للتدليل عليها.

[18] - محمد أبو المجد: فقط يعوزه الحزن – دار ميريت- القاهرة – 2011م.

لا تشبهان غيرهما

ويغبطهما سواهما

تقدران على بث قدر حان من الحياة

وليونة تضع الدنيا بين أصابعك

كعملة معدنية تلهو بها.

....

الشفتان

اللتان حيرتا هذه القصيدة

وراوغتاها أسبوعا مريرا..

تدخلان الآن عليك بروعة الحكي

وزهو الابتسام

وتطلقان من بينهما روحا

يمتزج في أريجها خمر الجنة

ورائحة النعناع

ودفء اللبن..... ص 63، 64

فالذي يهيمن على النص هو تعدد الأصوات السردية، وحضور السارد بشخصه في كل منها، حيث لم يتم الاكتفاء بالشخوص البشرية، وإنما كانت هناك شخصنة للأشياء وتأسيس لحضورها على نحو بشري (الشفتان – الروح – خمر الجنة – رائحة النعناع – دفء اللبن)

وفي نص آخر بعنوان "جالينا بابوفا " من الديوان ذاته تقف شخصية السارد/ الشاعر، خلف نص سردي مواز هو رواية الشرق الآخر لأسامة خليل، وتأتي جالينا بوصفها الشخصية الأولى في الرواية، ويحدث التقاطع السردي بين مقول شخصيات القصيدة ومقول جالينا في الرواية، بما يعدد حضور السارد وينوع من موقعه في الرؤية على نحو ما ناقش علم السرد، يقول:

دخولا في قاموس الجسد المهزوم

تقفز كرة النار على عنقي "تانيا" وساشا

وترتمي روح جالينا الخربة

أمام سخافات المهندس وعزرائيل

وانطفاء ربيع في موسكو.

- ".. ساعة واحدة، وأعود...

لا تفتح الباب..

لا ترد على رنين الهاتف........ "

ولا تذبح زهرك بالفودكا،

لأني أحبك. ص16.

وفي ديوان محمود شـرف "فتنة حكاء عابر" كان الراوي السـارد يبحث عبر قصـائد الديوان عن شـيء ما، أي شـيء يمكن التمسـك به، يقول في قصـيدة بعنوان "أشياء مؤجلة لرجل كذلك"[19]:

كل أشيائي مؤجلة

أنا الرجل المؤجل

أقول لكم حقائقي:

أحلامي أعلقها على الفضاء

بلا أمل تقريبا

منتظرا الغد الذي لا يأتي غالبا.

والقصـيدة في إجمالها تروي / تسـرد أزمة الإنسـان المعاصـر مع فكرة التأجيل التي تشـمل كل أبعاد وممارسـات حياته تقريبا، وتقدم ذلك من خلال ذات الراوي / السـارد / الشـاعر، الذي يقدم نفسـه بذاته ويحكي أزماته المتكررة المؤجلة، بوصـفه

[19] - محمود شرف: فتنة حكاء عابر – أرابيسك للنشر – القاهرة – 2010- ص 33.

شخصية مزدوجة، يوهم وجهها الأول بأنها ذاتية محضة، ويحيل وجهها الثاني إلى الذوات المتكررة المتمثلة فينا جميعا.

على هذا النحو تمضي فتن الحكاء العابر، الذي هو الشاعر الراوي السارد ذاته، تمضي هذه الفتن في رسم تنويعاتها عبر قصائد الديوان أجمع (فالج تاريخي، خيانة، في امرأة لابد أنك تتذكرها، موتك يطال الجميع، سامحني أيها القديس، ترتيبات خاصة، قد أعود).

- **ثانيا: السرد الروائي: السرد الداخلي (سرد الذات)**

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة، هي مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففي سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهوم الذاتية – يعبر فيه الروائي – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله، ويناقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية، يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه، لانغماسه في حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها.

تجاوزت الرواية المعاصرة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاتها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ التسليم، وسارية في جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التي هي من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

ويدخل في هذا الإطار روايات معاصرة، منها تصريح بالغياب لمنتصر القفاش، وكلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد، ودائما ما أدعو الموتى لسعيد نوح، ولون هارب من قوس قزح لمنى الشيمي، وفصول من سيرة النمل والتراب لحسين عبدالعليم، وغيرها من الروايات التي تسعى لخلق أوهام شعرية جذابة ومثيرة

ويظهر فعل الكتابة فيها قلقا على الدوام، فعلا مساويا للفجيعة ومعوضا لها في آن. ومن ثم فإن عالم السرد في الرواية لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بأفعال الشخصيات، انما يستعين بالإنشاء الشعري الذي يقف عند حدود رصد حركة الآخر دون الالتحام، فالراوي يتحرك بين شخصياته الكثيرة والمزدحمة ازدحام المناطق التي يحكيها، والتي تمثل الشريحة الأغلب من المجتمع، ويغوص في أعماقها متغنيا بها، معلنا عن حالاتها المتعددة بين الحياة والموت.

الوصف الشعري والوصف السردي:

السرد عند جينيت متضمن في الواقع وإن كان بنسب متفاوتة، مع أنه متنوع وشديد التراكب " فهو من جهة أولي يتضمن عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، و يتضمن من جهة ثانيه عروضا لأشياء و شخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا"[20].

ويميز جينيت بذلك بين الوصف والسرد ويرى أن تضمين فقرات وصفية داخل جنس سردي يكشف عن مصادر ومتطلبات الأسلوب، فالوصف أكثر لزوما للنص من السرد لأنة من السهل الوصف دون الحكى من الحكى دون الوصف "ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركه علي عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء"[21].

فالسرد على هذا الأساس لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف إلا أن الوصف ليس سوي خادم ملازم للسرد، ومن جهة أخري يربط العلاقة بين السرد والوصف بالوظائف الحكائية أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الشكل العام للسرد وهنا يحقق الوصف وظيفته الثانية وهي التفسير وإعطاء الرمزية للمشاهد السردية.

---

[20] - جيرار جينيت: حدود السرد – ترجمة بنعيسي بوحمالة – سلسلة ملفات 1/1992- منشورات اتحاد كتاب المغرب – طرائق تحليل السرد الادبي ط 1- 1992-ص75.

[21] - السابق 76.

وبهذا التصور تصل البنيوية إلى ذروتها بالنموذج الذي قدمه "جينيت " لما يتميز به هذا النموذج من يسر في تطبيقه علي النص القصصي/ الروائي، و لما يحتويه من نضج في تكوينه و قد كان هذا النموذج هو المثال الذي حاول النقاد و الدارسون الغرب تطبيقه عند تحليلهم للقصص العربي و يري "جينيت" بناء علي فكرة الفعل المستعارة من الفكر الفرنسي و التي تحدث عنها "بارت" أن النص الروائي يحتوي علي ثلاث مستويات: القصة Story - الخطاب Discourse - السرد Narration.

والقصة عنده هي "المداول أو المضمون السردي"[22] أي العالم الخيالي الذي يسعى القاص ألي نقلة للقارئ عن طريق اللغة.

أما الخطاب فهو"المستوي القولي الملفوظ أو المكتوب الذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها و للخطاب زمانه الخاص الذي يختلف عن زمان القصة وله مكانه و حجمه و إتجاهة الذي يختلف عن مكانها و حجمها واتجاهها"[23] وعلي هذا الأساس إذا كان ترتيب القصة يحكي ترتيب و وقوع الأحداث في الزمان فإن ترتيب وقوع الوحدات القوليه يحكي الموقع التعبيري الدلالي الذي يشبه مواقع الكلمات في الجملة و مواقع الجمل في العبارة.أما السرد فهو "الهيئة التي يبني عليها قص الأحداث مثل: زاوية الرؤية و طرق التقديم أو الاستحضار و الأصوات السردية وغير ذلك "[24].

- **أولا - الوصف الشعري السردي:**

يعد الوصف أحد العناصر المكونة للخطاب السردي، بما يقدمه من تشخيص للأشياء والأشخاص والأماكن، في مقابل السرد الذي يقدم تشخيصا للأعمال والأحداث ذاتها، ومن هنا نتبين الفارق بين الوصف والسرد في أن كليهما يقدم

[22] - د. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلة نموذجا) –دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – 1992-ص60.

[23] - السابق 60-61.

[24] - السابق 61.

رؤية تخيلية، إلا أن السرد يتضمن الوصف، في حين يمكن اعتماد الوصف بذاته، وتتضح المفارقة أكثر بتحديد وظيفة كل منهما، فالسرد يقدم وصفاً مع تحريك عنصر الزمن، ولنعد إلى النماذج الخالصة التي تمثل الآن كلاسيكيات بالنسبة إلى النصوص المعاصرة، ومنه قصيدة صلاح عبدالصبور في شنق زهران، وقصائد أمل دنقل في إعادة حكايته لحرب البسوس من خلال مخاطبة السادات ورفض الصلح مع إسرائيل عبر ديوانه أقوال جديدة عن حرب البسوس، وقصيدته في الإصحاح السادس من سفر الخروج بعنوان (أغنية الكعكة الحجرية)[25]:

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

ها هم الآن يقتربون رويدا رويدا..

يجيئون من كل صوب

والمغنون – في الكعكة الحجرية – ينقبضون

وينفرجون

كنبضة قلب!

فالشاعر يصف حشداً لطلاب متظاهرين أما جماعة القاهرة، وهم ينفرجون وينقبضون مثل الزهرة التي تنفتح وتنغلق، وكنبضة قلب واحد، ويصف الجنود بدروعهم وخوذاتهم وهم يقتربون من المتظاهرين ومع هذا التوصيف الدقيق فإن عنصر لزمن يتحرك معهم، والوقت يمضي.

أما الوصف: فهو تشخيص للأشياء والأشخاص، توصيف ولكن بتثبيت عنصر الزمن، وهو ما يمكن تسميته بالوصف الخالص، الخالي من الحركة، يقول يوسف نوفل في قصيدة بعنوان "عينا مصر "[26].

[25] ـ أمل دنقل: ع. ش. ك: مرجع سابق ص 431 – 342.

[26] ـ يوسف نوفل: شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسة أصوات أدبية – القاهرة – ديسمبر 1996 – ص 131.

عيناك وهول الكون، وهى قلبي

عيناك، وما خلف العينين هما: قدري

عيناك نشيد مكتوب وتباريح

عيناك دعاء وتسابيح.

فالوصف هنا يكتفي فقط بالتشخيص وتصوير "العينين"، إلا أن الزمن ليس له وجود، ولكن مثل هذا النوع من التوصيف إنما هو قليل حيث يفترض عدم استخدام الصيغ الفعلية، وعدم تحديد الزمن سواء داخلي أم خارجي، وهذا ما يصعب رصده في ديوان الشاعر – شلالات الضوء – فحين لا يورد الشاعر صيغاً فعلية دالة على الزمن، فإنه يحدد الزمن الخارجي بدلالة تواريخ القصائد التي أوردها عقب كل قصيدة، وهو ماله دلالاته المعنوية حيث اعتمد الشاعر فبها على الزمن المعكوس أى البدء من النهاية في حركة ارتداد إلى الوراء، وهو ما يدل في مجمله على الحركة السردية ذاته " فلاش باك".

والفعل والوصف في النص السردي يرصدان حركات النص وسكناته وهيئاته وقد اختلفت أساليب الوصف في السرد المعاصر عنها في السرد القديم، لاختلاف هيئته ولغته ووظيفته، فقد كانت وظيفة الوصف قديماً تتحدد في مجرد الإخبار عن الهيئات الموصوفة، أي نقل المعرفة من مخيلة المتحدث إلى مخيلة المتلقي، وهذا استجابة للمنهج الوصفي السائد، والحاجة إلى تعريف الموجودات، أما الوصف المعاصر فإن هدف الوصف ووظيفته قد تجاوز مجرد الإخبار إلى استحضار الصفات والأماكن والهيئات، وذلك بخلق رؤية جديدة للمواصفات، وهى في مجملها رؤية جمالية "استاطيقية" وذلك استجابة لتغير المنهج الوصفي، وسيادة فلسفات الرؤية الجمالية، والفلسفة الظاهراتية[27]، وبذلك انتقل الوصف من الإخبار إلى وصف الأشياء ليس على ظاهرها التي هي عليه فقط، وإنما على أساس ما تحدثه

27 ـ الفلسفة الظاهراتية " الفينومينولوجيا " أنشأها هوسول، وتقوم فكرتها الأساسية على الاختزال وتأجيل الحكم.

هذه الأشـياء من صـدى في النفس، فالوصـف على هذا الأسـاس أصـبح بإمكانه أن يحمل شـــحنات من المعنى ومعاني المعاني، والتأويلات الدلالية للنص، وإمكانية إعادة قراءته برؤى مختلفة.

يقول نزار قبانى في قصيدة بعنوان " أحبك.. أحبك.. والبقية تأتى"[28].

حديثك سجادة فارسية

وعيناك عصفورتان دمشقيتان..

تطيران بين الجدار وبين الجدار..

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك.

ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار..

فليست هناك علاقة مباشرة بين الحديث والسجاد الفارسـي، إلا أن هذه العلاقة يمكن تواجدها عن طريق التأويل، باعتبارها كامنة في الجمال المشـــترك لكليهما، وبنفس الوجهة يمكن رؤية العلاقة بين العينين والعصفورتين الدمشقيتين، والى هذا الوصـف يكتفي بمجرد التوصـيف، واسـتحضـار الصـور التخيلية ولكن مع غياب الزمن الذي يحدد ديمومة هذه الأشــياء، ولا يعنى هذا الوصـــف للحديث والعينين أنهما يتوقفان عند هذه العلاقات المذكورة، ولكن التوصـــيف هنا يحتمل إمكانات وشحنات دلالية، ومعاني تأويليه تتعدد باختلاف مناحي القراءة، وأوجه الرؤى.

وقد تكون وظيفة الوصـف تفسـيرية تقدم توضـيحاً للموصـوف، يقول سـعدى يوسف في قصيدة بعنوان " أوراق من ملف المهدى بن بركة "[29]:

جاء رجل يرتدى معطفاً مطريا.. تلفت واجتاز

باب العمارة، ماذا يخبئ هذا الذي جاء أمس

أيضا. أفي المعطف الخبز والجبن والبرتقالة!

[28] - نزار قباني: ع. ش. ك – منشورات نزار قبانى – بيروت – جـ2 ط5 – 1983 ص 203.

[29] - سعدى يوسف: ديوان تحت جدارية فائق حسن – دار الفاربى – بيروت –ط1 – 1974.

إنه الشخص ذو المعطف المطري.. الذي كنت فاجأته

مرة.. يدخل المشرب الآن.. يجلس قدام

بن بركة المتحدث.. يحكم نظارتيه وينزل

حافة قبعة الجزخ يشرب قهوته: رشفة

رشفة.. كان ضابط أمن.

ويعتمد هذا المقطع من القصيدة الوصف الذي يأتي ليقدم توضيحا وتفسيرا للموقف، حيث يعتمد الشاعر على وصف الرجل ومعطفه المطري بل يتعدى ذلك ليؤكد على رصد أدق الجزئيات في مشهد وصفي يعتمد السرد ليقدم تجربة حياتية يتلاحق المتلقي وراء جزئياتها الموصوفة، وبهذا الشكل لا يختلف المقطع عن أي سرد روائي. ومن جهة أخرى يرتبط الوصف في تشكله بالمكان حيث يعد الوصف أداة من أدوات تشكيل صورة المكان، وهنا ينشأ الفضاء من التقاء كل من الوصف والسرد.

وفي الشعرية المعاصرة – في مطلع الألفية الثالثة– امتزج الوصف بالسرد على نحو أكثر عمقا، وهو ما يمكن رصده في كثير من الدواوين العربية، ومنها: انكسرت وحيدا لمحمد حبيبي، وفتنة حكاء عابر لمحمود شرف، وكتابة تخصني لهشام محمود، وأصابع قدم محفورة على الرمل لفارس خضر، وكعشبة في الرمال لنوري الدين بالطيب، وحين يعطي وصفا ليمامتين لعبدالواحد الرزيقي، وغيرها كثير من الدواوين والأعمال الشعرية التي تعتمد الوصف السردي بنية لها.

يعتمد محمد حبيبي في ديوانه "انكسرت وحيدا"[30] الوصف السردي عبر كل قصائد الديوان تقريبا، وهو ما تكشف عنه عناوينها، والتي منها: (ناعما ينبت

[30] - محمد حبيبي: انكسرت وحيدا – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق عربية – القاهرة – 2013م.

كعشب – شقراء قصية كروحي – فتاة – الرين – حمام – علوان – الأصدقاء – أطلال – ريحانة – سور – الغرفة – وسام..... إلخ من عناوين القصائد).

وعلى المستوى الداخلي لبنية القصائد يتبدى هذا الوصف السردي، ومنه ما يرد في قصيدة بعنوان "الرَّيْن":

للحقول براءتها أينما وزَّعتْها
على الدَّوْم
أو شجر الرين..
آه يا شجر الرين..
كنا صغيرين..
أعلمها صنع فقاعة من ورق
رسم قلب به عاشقين..
أول حرف من اسمي
ومن زهرة الرين عقدا يضيء ضفيرتها.
آه يا شجر الرين..
ها نحن عدنا غريبين...
وها أنت مغترب
مثلنا.

فالوصف السردي يمتزج مع المسرود عنه على نحو يعدد من حضور الشخصيات (الحقول – الشجر – المسرود عنها التي تحتمل تعدد الدلالات – الشاعر السارد ذاته) ويجعل الموضوع الشعري ذاته من خلال ما يقدمه من أوصاف مسرود عنها، حاضرا في وجدان المتلقي ومشاعره، إذ يحكي المشهد شعريا ذاكرة عامة يشترك فيها مجموع البشر عبر ماض لا يمكن تجاوزه نفسيا.

- **ثانيا - الوصف السردي الشعري:**

تنتج الشعرية في النص السردي الخالص من عدة مداخل، منها التعدد الدلالي، وهدم البناء الزمني على النحو التراتبي، والاختزال والتكثيف، سواء على مستوى البناء اللغوي، أم على مستوى بنية الأحداث واختزال الكثير منها ربما بكلمة واحدة تختصر مساحات زمنية ووحدات سردية عديدة، ومنه ما يرد في رواية "ثلاثية غرناطة"[31] لرضوى عاشور، وما حدث مع أبي جعفر عندما عاد من مشاهدة احتفال القشتاليين بحرق الكتب والمخطوطات العربية الغرناطية، فتصف من خلال المشهد تاريخا بأكمله وأحداثا عدة عبر مقطع واحد، تقول:

"عندما أعطى ظهره لحدرة ليصعد التلة بدت له الطريق الجبلية الصاعدة صعبة لا يقدر عليها. كانت ساقاه واهنتين بالكاد تحملانه وكأنه يحمل جذع شجرة ثقيلة لا طاقة لإنسان على حملها. يصعد ثم يتوقف ثم يعود يصعد. تعثرت قدماه وسقط على وجهه، تفصد من أنفه خيط دم رفيع وانجرحت ركبته. لم يلحظ ذلك. قام وواصل الصعود حتى وصل إلى ساحة مسجد البيازين الذي صار كنيسة سان سلفادور، وقعد على مصطبة حجرية وظل جالسا بلا حراك حتى غروب الشمس.

قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته "سأموت عاريا ووحيدا لأن الله ليس له وجود!"ومات " ص52.

إن اختزال حدث تحول المساجد إلى كنائس لم تسبق الرواية إلى ذكره قبل هذا الموضع، غير أن تكثيفه وصفيا هنا في هذه الإشارة المقتضبة تختصر كثيرا مما كان يمكن أن يقال، وبخاصة أن التاريخ أسهب في سرد ذلك، كذلك الأمر في مقولة أبي جعفر، ثم اختصار ما حدث له بعد ذلك في كلمة واحدة "ومات" يحيل أيضا إلى تقنية الاختزال والتكثيف، ويؤكد حضور الشعري في السردي من هذا المدخل (مدخل الوصف المختزل المكثف متعدد الدلالة المعتمد على المجاز بمفهومه الواسع وليس على الوصف المجرد).

---

[31] - رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة – دار الشروق – القاهرة – الطبعة الخامسة – 2008م.

المفارقة الشعرية والمفارقة السردية:

- **أولا: المفارقة الشعرية**

وإن كانت المفارقة في أساسها بنية سردية[32]، تتجلى أكثر ما تتجلى في الحكي، وبخاصة المقامات التي كانت تنتهي بطرفة، كما تتجلى على نحو أوضح في النكتة العامية التي تحكي حكاية ما تفتؤ تنتهي بكسر لخط الحكي على نحو ينقلنا فجأة إلى وعي مغاير وحالة مغايرة.

ومن هنا فإن التجريب في المفارقة الشعرية المعاصرة يمكن رصده من خلال: آلية اشتغال عقل الكاتب في إبداعه للنص، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص. وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد.

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشارًا في شعر الحداثة، فلا يكاد يخلو ديوان من الاعتماد عليها، سواء بوصفها بنية كلية تشمل النص، أم بحضورها عبر مقاطع ودلالات وتراكيب القصيدة[33].

---

[32] ـ على أننا لا نعدم في الشعر العربي القديم نماذج للمفارقة، ولكنها تغيت السردية أيضا، ومنها قول المتنبي مثلا:

أَذُمُّ إِلــى هَـذا الزَمــانِ أُهَيلَــــهُ ... فَأَعلَمُهُم فَدمٌ وَأَحزَمُهُــم وَغــــدُ
وَأَكرَمُهُـم كَلـبٌ وَأَبصَــرُهُم عَــمٍ ... وَأَسهَدُهُم فَهــدٌ وَأَشجَعُهُـــم قِردُ
وَمِن نَكَدِ الدُنيا عَلى الحُرِّ أَن يَرى ... عَدُوّاً لَهُ ما مِـــن صَداقَتِــهِ بُـــدُّ
بِقَلبـــي وَإِن لَم أَروَ مِنها مَلالَـــةٌ ... وَبي عَن غَوانيها وَإِن وَصَلَت صَدُّ

ومنه قول أبي العلاء المعري:

حَوَتنا شُـــرورٌ لا صَلاحَ لِمِثلِهــا ... فَإِن شَذَّ مِنّا صالِحٌ فَهــوَ نـادِرُ
وَما فَسَــدَت أَخلاقُنــا بِاختِيارِنا ... وَلَكِن بِأَمرٍ سَبَّبَتــهُ المَقـــادِرُ
وَفي الأَصلِ غِشٌّ وَالفُروعُ تَوابِعٌ ... وَكَيفَ وَفاءُ النَجلِ وَالأَبُ غـادِرُ
إِذا اِعتَلَّتِ الأَفعـــالُ جاءَت عَليلَةً ... كَحالاتِها أَسمـاؤُها وَالمَصادِرُ
فَقُل لِلغُرابِ الجَونِ إِن كانَ سامِعاً ... أَأَنتَ عَلى تَغيِيرِ لَونِـكَ قــادِرُ

[33] ـ سبق التدليل على شعرية المفارقة في شعرية الألفية الثالثة عبر الفصل الثالث "التجريب الشعري وآليات التلقي، يمكن العودة إليه، وإلى بحثها في اتجاهات التجريب في الفصل السادس – ثانيا (اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع).

ومن النماذج الدالة التي شـــغلت المفارقة فيها كل النص، ما نجده في ديوان "أرملة قاطع طريق "[34] لميســون صــقر، والذي تتبدى فيه المفارقة الســردية التي تحيل إلى حكي عن أرملة قاطع الطريق، تقول في قصيدة "تستحق الموت ":

كانت طيبة

أخذت الكثير من هذا العالم

خانتنا جميعا

لم نحبها، لكننا رأفنا بجمالها أن يذهب سدى.

لم تملك حرفا واحدا،

لكن الحياة أعطتها الكثير

كانت محظوظة وعاشت

كانت تعسة وماتت

لم تجعلنا نتحف حياتها بالسعادة التي نملكها

نحن نملك السعادة

تركتنا نحقد على فرحتها، التي تملكها من عوالم عديدة. ص9.

فكل وحدة ســـردية في النص تحمل المفارقة، بين الطيبة والخيانة، بين عدم الحب والرأفة لجمالها، بين الفقر والامتلاك، بين الحظ والتعاســـة، بين الســـعادة والحقد، ثم المفارقة التي تنتهي بها القصيدة بعد تعديد المواقف الضدية للشخصية المسرود عنها، حين تقول:

تستحق الموت فقد أخذت صفحة كاملة

في هذا الكتاب. ص 10.

[34] - ميسون صقر: أرملة قاطع طريق – ميريت – القاهرة – 2007م.

فهي مفارقة ســـردية بين ما تم حكيه، وما يمكن أن يحتمله الحكي بعد انتهاء النص من طبيعة هذه الشخصية المسرود عنها وملامحها، والسؤال حول إمكانية كونها هي ذات الشاعرة، أم أنها ذات أخرى مسرود عنها خارج ذات الشاعرة؟

- **ثانيا: المفارقة السردية**

النظر إلى بناء الأســـلوب في شـــعرية الرواية ينبئ عن تمايز في بناء لغته المفارقة، من حيث إمكانية أن يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث إمكانية أن تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين:

- مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التى تستند إليها الرواية.
- و مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث يعمل على تحميله بنية مفارقة.

وإلى المســتوى الأول تنتمي كثير من الأعمال الروائية والروائيين، وبخاصـــة منتصر القفاش، وسعيد نوح، وسيد الوكيل، وحمدي أبو جليل، وغيرهم.

عند سيد الوكيل تتخذ المفارقة أشكالا عدة، منها ما يشمل البناء الروائي كلية، ومنها ما ينبني عبر موقف جزئي، فإلى المســـتوى الأول تنتمي روايته فوق الحياة قليلا، حيث تقوم الحكاية على رصد المفارقة بين وعي الشاعر المثقف للحياة، وبين الوعي العام للمجتمع من حوله، ومن ثم تعمد الرواية إلى الكشف عن مخبوء النفس البشرية من وجهة نظر الشاعر، والانتقال لرصدها من وجهة نظر البشر العاديين، يقول في روايته "فوق الحياة قليلا"[35]:

" ثم إن هذا الديوان دعم علاقته بمديره في العمل، هذه العلاقة التي بدأت بالفعل في ملابسات عجيبة، أما هو فلم يشعر بأي فخر، بل على العكس، لقد أصبح الديوان قيدا ذهبيا كما يقولون، وبدلا من أن يقربه من الســـماء خطوة جذبه نحو الأرض، فبدلا من أن يعنفه رئيســـه

[35] - سيد الوكيل: فوق الحياة قليلا– سلسة أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ط1- 1997م.

على التأخيرات أو يعاقبه على الإهمال أصـــبح يقول له: أنت شـــاعر يا أخي ومثقف، ولابد أن تكون مقدرا للمسؤولية.

نسيت أن أقول إن شاعرنا خجول جدا وتأسره الكلمات الطيبة "

على هذا النحو تمضـــي الحياة من منظور المثقف الذي لايعدم حيلة في اختلاق أزمة لكتابة الشـــعر، والذي يحمل هم كونه شـــاعرا في معاملاته مع الآخرين، في عمله، وفي محيط أســرته، وفي خلافاته الزوجية البســيطة، فالجميع دوما يطالبون منه أن يكون على قدر المسؤولية، وأن يحتمل ما لايحتمله الآخرون، أليس شاعرا؟

وعند ســعيد نوح تتجلى المفارقة عبر بنية روايته "ملاك الفرصــة الأخيرة"[36] والتي تقوم على فكرة أساسـية مفارقة، هي أن الثقافة العربية ثقافة قاتلة للأسـاطير، ومن ثم تسعى الرواية لخلق أسـاطير جديدة، ومراجعة لها بدءا بأسطورة الخلق في الفكر اليهودي والإسـلامي، والتي تنص على أن آدم أكل من شـجرة الحكمة، فترى الرواية أن آدم نفســـه لم يكن يعرف أن هناك موت ليعرف أن هناك خلد،، ومن ثم تســـعى الرواية لعمل وجع حقيقي لآدم، حيث تخبره حواء بأن الشـــجرة أخفت أعضـــاءها، ومن ثم فإنه يأكل منها ليكشـــف عن أعضـــائها....، وتبدأ المفارقة من البداية، وبها تختم:

" لا شيء يفوق الخبرة، لا شيء يفوق الخيال "

إن ملاك الفرصـــة الآخيرة، ملاك خلقه الله ليهب الفرصـــة للناس في لحظاتهم الأخيرة، وهكذا يقوم بدوره، لكنه في يوم يتأخر عن عمله بســبب حلم، وكان مقدرا له أن ينقذ فلســـطين، ولكنه لم يفعل، وكان الله كان علم بذلك، ومن ثم ترى الرواية أن ضياع فلسطين لم يكن من فعل البشر.

أما على مســتوى تشـكل المفارقة عبر المواقف الجزئية، فإنه يتكرر في بعض روايات ســعيد نوح: "61 ش زين الدين"، ومشـــهد ســقوط الولد من أعلى النخلة، ومشـهد حارس المدافن الذي يبيع الجثث، وفي رواية " كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا

[36] ـ سعيد نوح: ملاك الفرصة الأخيرة– دار فكرة– القاهرة – 2008م.

سعاد "، وشخصية زغلول العريان أبو الريش، في رواية "دائما ما أدعو الموتى"، والذي يعيش طوال حياته خائفا من هاجس ذكر اسمه، مما أورثه نوعا من الضعف في شخصيته إلى درجة أن يقبل ضرب زوجته له، ولكنه يقف على مسرح حفل عرس ابنته، ويعلن أمام الجميع عن اسمه، وأنه لا يريد زواج ابنته من سعيد، ويكتشف في وعي مفارق أن المسألة لم تكن تحتاج كل هذه السنين من الانتظار، وأن الحياة كلها قائمة على المفارقات.

ويعتمد منتصر القفاش في كثير من أعماله الروائية مفارقة الحالة، والتي تكاد تبنى الرواية في سياقها، وبخاصة في روايته "مسألة وقت"[37] التي يعتمد فيها المفارقة الزمنية بين حالتين من الوعي، وذلك عبر البنية الرئيسة للحكاية، حيث تزوره فتاة كان على علاقة جسدية بها، وتمارس معه الحب، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه، وفي اليوم الثاني يكتشف أنها ماتت غرقا في عبَّارة (ناقلة أفراد وبضائع) على النيل قبل أن تزوره أمس بثلاث ساعات، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة الزمنية:

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء، عرف أنها غرقت حوالى الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم في العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث، أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت؟

وهذه المفارقة الزمنية تنتمي إلى الشعر أكثر من انتمائها للسرد، إذ إنها تعتمد على تواطؤ المتلقي في الشعر مع تفتيت البنية الزمنية في مساراتها المعهودة وقبول كسر العلاقة بين السبب والمسبب (العلاقة التراتبية) ومن ثم يفرض النص الروائي هنا مسارا واحدا للتواصل مع النص، هو ذلك المسار الذي لم يكن يتحقق سابقا

[37] - منتصر القفاش: مسألة وقت – روايات الهلال – ع 709- القاهرة - يناير 2008م.

سوى في الشعر، أي قبول هذا التفتيت الزمني والعمل على تأويله بأفق دلالات متنوعة.

خاتمة:

على هذا النحو يمكن رصد العديد من التشابكات والتشاكلات بين الشعرى والقصصي، أو بين الشعرى والسردي، سواء من خلال رصد السمات الفارقة للغة الخطاب القصصى والخطاب الشعرى، أو من خلال دراسة تحولات العناصر والبنى السردية وانتقالها من القص إلى الشعر، ومن ثم دراسة تحولات العناصر والبنى الشعرية وانتقالها إلى الخطاب الشعرى، وهو ما يمكن له الإسهام في رصد التماهى بين الأنواع الأدبية في الأدب العربى، ورصد آليات الكتابة المتعلقة بتبادل الاشتغال بين السمات والعناصر الفارقة بين الشعر والقص، ومناطق الالتقاء والاختلاف، وهو ما يعمل بشكل عام على تطوير الكتابة الأدبية من جهة، وعلى فتح آفاق متعددة للدراسة التحليلية والنصية، وبخاصة عند دراسة جماليات هذه التحولات بين ما هو شعرى وما هو قصصى.. فالدراسة بعامة لم تجب عن كثير من الأسئلة، وإن كانت تفتح الباب لما هو أكثر، وتلك غاية في ذاتها.

الفصل الخامس

النص الجديد، قصيدة النثر والتكنولوجيا

كيف نرى الأشياء؟

هل الحديث عن النص الجديد بوصفه النص الأوحد القادر على التعبير عن المرحلة؟ أم أنه أحد الأشكال المرحلية القابلة لأن يخبو ضوؤها سريعا بفعل التكنولوجي ذاته، ليظهر ما هو أجدد من الجديد الحالي؟

إن النظرة التقليدية إلى التطور الأدبي ترى أن حركته حركة خطية تمضي إلى الأمام قدما، قد ترتقي في زمن، وقد تنحدر في زمن، لكنها في النهاية تخضع لقانون المسار الخطي الذي يمضي في طريقه إلى الأمام. وهذا التصور قد يكون صحيحا على نحو نسبي ولكنه ليس التصور الأوحد المنطقي أو القابل للعقلنة، إذ إن قضايا الزمن ورصده وتحديد مفاهيمه ومساراته ما زالت مفتوحة وتحتمل الكثير من وجهات النظر، ففي الاتجاه الآخر هناك من يرى أن حركة الزمن دائرية وليست خطية، وهو ما يفسر مقولة مثل "التاريخ يعيد نفسه"، وهو أيضا ما يجعل حركة مسار الأشياء جميعها ومنها الأدب تقبل بأن تكون دائرية، قابلة لأن تستعاد أشكالها.. ربما لا تكون هذه الاستعادة بالكيفية ذاتها، أو بالشكل ذاته الذي كانت عليه سابقا، ولكنها في النهاية قابلة لأن تستعاد، والدليل المثالي على ذلك عالم الأزياء، الذي تستعاد فيه موضات وطرائق ملابس وتصميمات كانت بالفعل متواجدة في زمن سابق، وتعود مرة أخرى للحياة، وإن كان بإحداث بعض التعديلات التي تتناسب وذوق العصر.

هكذا الأدب في مساره يحتمل أن يكون تطوره خاضعا لقانون الاستعادة مع إحداث بعض التعديلات، فعلى سبيل المثال: مرت الشعرية العربية بحركات تطور، بدأت بالأراجيز والأهزاج، ثم تطورت إلى القصيدة العمودية، ثم المخمسات والمربعات والمسمطات، ثم الموشحات، ثم الأراجيز مرة أخرى، ثم الشعر المرسل، ثم التفعيلي، ثم قصيدة النثر، مع استمرار كل الأشكال السابقة وعدم توقفها رغم هيمنة شكل منها في ظروف زمنية ما استجابة لوعي التلقي، ففي زمن هيمنة الشعر التفعيلي لم تتوقف القصيدة العمودية عن الحضور، وفي زمن هيمنة قصيدة النثر لم تتوقف القصيدة التفعيلية عن الحضور، بل إن ثورات الربيع العربي – والتسمية على سبيل المجاز - أعادت للحياة مرة أخرى الإيقاعية للشعر العربي بعد أن كان قد اتجه نحو النثرية وقصيدة النثر، وهذا معناه أنه يمكن أن يتحقق مفهوم البنية الدائرية للزمن مع الشعرية العربية، لتعود إلى الوجود مرة أخرى القصيدة العمودية – مثلا – وإن كان بأشكال متعددة، ويمكن في ذلك مراجعة كثير من التجارب الشعرية في بلدان الخليج العربي وسورية ومصر وتونس والمغرب الآن للوقوف على نماذج عدة لشعراء مارسوا الكتابة على العمودية ثم التفعيلية ثم قصيدة النثر، ثم عادوا مؤخرا للكتابة على العمودية مرة أخرى .

هل يعني ذلك أن حركة الأدب يمكن فهمها في سياق المسار الخطي، أو المسار الدائري فقط؟

الحقيقة أنه لا هذا ولا ذاك فقط يمكنهما تفسير حركة مسار الأدب، وإنما يمكن أيضا محاولة فهم الأدب في سياق قانون الأنتوروبي (قانون الفوضى)، المتداول في علوم الفيزياء والكيمياء، والذي يرتبط عندها بالتحريك الحراري في الغازات والسوائل، والمتعلق بالتعامل مع العمليات الفيزيائية للأنظمة الكبيرة المكونة من جزيئات بالغة الأعداد وبحث سلوكها كعملية تتم تلقائيا أم لا، وفي هذا السياق ينص القانون الثاني للديناميكا الحرارية على مبدأ أساسي يقول: أي تغير يحدث تلقائيا في نظام فيزيائي لا بد وأن يصحبه ازدياد في مقدار "إنتروبيته."

هل يعني ذلك أنه يمكن محاولة فهم الأدب في سياق قانون الأنتروبي، وبخاصة أن هناك تشابها كبيرا في كليهما، فالأدب بفنونه الكلامية يتكون من جزيئات صغيرة

وعديدة (الكلمة والصورة والإيقاع– في النثر والشعر– والبنية والنسق والتخييل وغيرها من العناصر غير المنتهية) أي أن هناك نظاما خاصا بكل نوع أدبي (رواية – قصة – شعر– مسرح) كما أن هناك نظاما فيزيائيا أو كيميائيا يتكون من عناصر عدة، وبالتالي فإن دراسة نظام مسار أحدهما يمكن أن يفسر الآخر.

لهذا فإن النظر إلى قصيدة النثر – مثلا – لا يجب أن يتم في سياق الهيمنة والتفرد، وإنما في سياق التجاور، فالأشكال الشعرية تتجاور ولا يلغي بعضها بعضا، وكذلك النصوص الروائية من كلاسيكية وصولا إلى الرواية الجديدة، إنما هي تتجاور ولا يلغي بعضها بعضا، وإن أي تغير في نوع واحد – الشعر مثلا قياسا إلى القصة – يحدث بالضرورة إنتروبيا في الأنواع الأخرى، وكذلك أي تغير في بنية من بنى النوع الواحد – التغير في البنية الإيقاعية للشعر مثلا – يحدث بالضرورة أنتروبيا في مفهوم الشعر كلية، وهكذا... فما بالنا والتغير الحادث على الحياة لا يمثل فقط تغيرا في جزئ واحد، وإنما يمثل تحولا في كليات الأشياء قبل جزئياتها، وهو ما سنتوقف أمامه قليلا.

قصيدة النثر والتكنولوجي:

إن التطور الأدبي الحادث هو جزء من بنية كلية يمثلها التطور في كم وكيف المعرفة على اختلاف حقولها وتخصصاتها، بحيث غدا البحث عن الروابط ومناطق الالتقاء بين الحقول المعرفية أكثر من البحث عن الفوارق ومناطق الانفصال، وهو ما يقتضي علينا تبني الدعوة إلى تجاور الأشكال الأدبية وليس تصارعها، فالتلقي يستقبل القصيدة العمودية، والموشحات، والمخمسات، والمسمطات، والرباعيات، والشعر المرسل، والشعر التفعيلي، ويستقبل كذلك قصيدة النثر، فالشعر في نهاية الأمر هو وجه من أوجه الثقافة، ومظهر من مظاهرها، والثقافة الآن يعاد تشكيلها ليس بفصل حقولها المعرفية، وإنما بتجاورها وتشابكها وتأكيد العلاقات بينها، بما أوجد حقولا معرفية جديدة فيما يمكن تسميته بالعلوم البينية، ودمج مكون التكنولوجي في كافة المعارف والعلوم، هذه العلوم التي لم تعد اليوم تستطيع الاستغناء عن تطبيقات التكنولوجيا في أبحاثها ودراساتها وأساليب تداولها، فظهرت معه تكنولوجيا

التعليم، وتكنولوجيا المعلومات، وتكنولوجيا الاتصالات، وتكنولوجيا الفضاء، وتكنولوجيا الإنتاج، وتكنولوجيا الفن، وتكنولوجيا الأدب، وغيرها من العلوم المعاصرة التي لم تكن موجودة منذ ربع قرن من الزمان، وذلك جميعه بما له من تأثيرات إيجابية وسلبية على الإنسان.

لقد انقسـمت البشـرية حيال التكنولوجيا إلى قسـمين، قسـم يجيد التعامل معها، ويمتلك القدرة على توفير الوقت والجهد والمال، ويمتلك قبل ذلك رؤية متسـعة عن الحياة والكون والمعرفة، وقسـم يجهل تماما التعامل معها، وتضـيع عليه الكثير من الفرص، فضلا عن الفجوة التي تتسع أمامه كلما مر الزمان.

من يتعاملون مع التكنولوجيا اليوم يسـتطيعون اسـتدعاء أية معلومة في أية لحظة، ويمتلكون آلاف آلاف الكتب والموسـوعات على اسـطوانه أو قرص مرن، ومن لايجيدها ليس أمامه سـوى البحث بين آلاف الكتب المطبوعة بالطريقة التقليدية، وشتان بينهما في إمكانات البحث وأساليب التفكير.

ولا شـك أن الميديا والوسـائط المتعددة والإنترنت وكافة الوسـائط التكنولوجية تدخلت اليوم في صـياغة مفاهيم الثقافة والعلم والمعرفة، وتدخلت كذلك في الإبداع الأدبي عموما، وقصـيدة النثر على وجه الخصـوص، وذلك ما يمكن رصـده عبر مستويين:

المسـتوى الأول: عبر وسـائط تداول هذه النصـوص، وهو ما يؤثر بدوره في إقرار ما يمكن تسـميته بجماليات التلقي، وهو مكون مهم وأسـاسـي من مكونات الشعرية المعاصرة، في احتكامها إلى الذائقة والذوق.

والمستوى الثاني: عبر آلية اشتغال عقل المبدع في كتابة نصه.

المستوى الأول: وسائط التداول

إن التأمل في طبيعة بنية العقل العربي يؤكد لنا احتكامه إلى فرض الهيمنة والوصاية على الأجيال اللاحقة عبر العصور، وهو ما أدى إلى منع كثير من حركات التطور أن تتحقق عبر التاريخ، وذلك من خلال التحكم في وسائل النشر والإعلام،

وهو ما تعرض له كثير من الكتاب في الأجيال السابقة قريبة العهد منا، مع كتاب الشعر التفعيلي في منتصف القرن الماضي أمثال عبدالحميد الديب وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور وأدونيس ، وكتاب الرواية أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وغيرهم كثير ممن لم تتح لهم في بداية حياتهم أن تنشر أعمالهم لكونها تخالف الذائقة الكلاسيكية السائدة.

غير أن هذه الوصاية قد سقطت الآن بفعل التطور التكنولوجي والفضاء الإلكتروني الذي أتاحه الإنترنت ووسائل الاتصال المعاصرة عموما، فلم تعد الكتابة تحتكم إلى الوصاية لكي تأخذ طريقها إلى النشر، وإنما أصبح في إمكان الكاتب أو المبدع أن ينشر عمله على صفحات المواقع الإلكترونية وبخاصة المنتديات المتخصصة التي تتيح ذلك بلا شروط، وتتيح كذلك إمكانية استقبال التعليقات والردود السريعة والمباشرة، وبعيدا عن الحكم بجودة المستوى الفني من عدمه فإن هذا الوسيط فرض وجوده، وتدخل على مستويات عدة في نشر وإقرار قصيدة النثر بطرق ما كان لها أن تحدث لولا وجودها، فلو أن قصيدة النثر كانت في زمن آخر يخلو من الفضاء الإلكتروني لكان لها أن تستهلك وقتا أكثر مما هو عليه الآن.

وبشكل عام فإن التكنولوجيا والميديا قد أحدثت خلخلة في منظومات المجتمعات بمؤسساته الاقتصادية والتعليمية والأخلاقية والإنتاجية، وأدت إلى تطورات بعيدة المدى على المستويات السياسية والدينية والفكرية، وهو ما سمح لكثير من شباب الأمة العربية في أن يظهر بأفكاره ويساهم في الفضاء الثقافي، ويبدع في مجالات العلوم والفنون، وهو – أيضا - ما استطاع جيل من شعراء قصيدة النثر أن يعتمدوا عليه اعتمادا كليا في نشر إبداعاتهم عبره، والتقائهم من خلاله على نحو يخالف وسائل النشر الورقية التي كانت هي السبيل الأوحد من قبل، وهو ما أوجد في إجماله تحديات ثقافية أمام التراث الإنساني عموما، وظهرت معطياته في كثير من جوانب حياتنا المعاصرة.

ومن هذه التحديات التي ترتبط بالتحدي الثقافي، تحدي تحول أدوات ووسائل الثقافة من الشفاهية والكتابية إلى الصورة والحركة والمالتيميديا (الوسائط المتعددة

من صوت ولون وحركة)، واعتمادها على التكنولوجيا متقدمة الصنع، مما تطلب التحول في طبيعة الكتابة ذاتها، ووسائل تقديمها من جهة، واستيعاب هذه الكتابة للقيم المعاصرة التي لحقت العلاقات الإنسانية من جهة أخرى، فظهرت على السطح مثلا قضايا مثل الهوية الثقافية، وإقامة جسور التواصل بين التراث والمعاصرة، ورصد الذات الإنسانية عبر هذا الخضم المتلاحق من التطور، وهذا ما يرد مثلا على حصر وتضييق مجال قصيدة النثر في مجرد اليومي والمعيش فيما سمى بالقصيدة اليومية والاهتمام بالتفاصيل والمشاهدات العابرة.

من هنا تأتي أهمية النظر إلى قصيدة النثر في هذا السياق، سياق التطور التكنولوجي والمعلوماتي والفضاء الإلكتروني عموما وما أحدثه من توسيع في مجالات كتابتها وموضوعاتها وأبنيتها، وتكفي مطالعة النماذج والنصوص المنجزة عبر شبكة الإنترنت للوقوف على ذلك، فعند كتابة جملة مثل "قصائد نثر" في أحد محركات البحث تطالعنا آلاف المواقع التي تعرض لقصائد نثر متنوعة المضمون والرؤية والقيمة الفنية، ومنها ما تعرضه المجلات الإلكترونية، وما تعرضه المنتديات، وما تحويه مواقع الشعراء الخاصة، والمدونات، وغيرها .

هذا التدخل بين التكنولوجي وقصيدة النثر كانت ولم تزل له تأثيراته على قصيدة النثر وأبنيتها وأنماط تشكلها وطرق معالجتها، على النحو الذي جعلها – أي قصيدة النثر – تمثل توجها عاما في الكتابة الشعرية يمارسه معظم الشعراء بدءا من جيل السبعينات وحتى الأجيال المعاصرة.

غير أن الأمر له خطورته من جهة أخرى، ففي غيبة الوعي النقدي المتابع القادر على تقديم تنظير وتحليل لمنجز قصيدة النثر، وفي حضور الرفض المتزمت المصر على تعريف الشعر بالأوزان الشعرية والإيقاعات الرنانة، في ظل هذا حادت كثير من النماذج التي تندرج تحت قصيدة النثر عن مفاهيم الشعرية تماما، فمال بعضها إلى السردية المفرطة، أي السردية التي تحكي عن مشاهد ما دون إحداث أية انحرافات دلالية أو تفكيك في بنية الزمن (وهي أحد شروط الشعرية الحداثية)، كما مال بعضها إلى مجرد صف ورص الجمل والعبارات على نحو تغريبي لا ينتمي

حتى إلى اتجاه الغموض الكلي وتغييب المعنى بالمفهوم الذي أقرته شعرية الحداثة، وإنما ينتمي إلى اللامعنى واللاهوية تماما.

المستوى الثاني: الميديا واشتغال عقل المبدع

لاخلاف اليوم على أن التكنولوجيا وتطبيقاتها في مجالات الحياة تمثل نمطا ثقافيا يؤثر في أساليب تفكير المشتبكين معها وفي منطق التفكير ذاته، فالتكنولوجيا تحتكم في أساسها إلى مفهوم النظم الخفية، وتعتمد لا على محاولة تفسير الظواهر كما كان يفعل العلم، وإنما على محاولة البدء من حيث انتهى العلم في تفسيره، والانطلاق نحو محاولة مغايرة نتائج العلم، فالعلم مثلا فسر سقوط الأشياء إلى أسفل بالتوصل إلى قانون الجاذبية، والتكنولوجيا بدأت من حيث انتهى العلم في البحث عن مخالفة الجاذبية، فكان الطيران وغزو الفضاء.... إلخ.

وقد أدت التكنولوجيا إلى ظهور مفاهيم جديدة تماما على حياة الإنسان ووعيه، منها تكنولوجيا الثقافة – مثلا – والتي تعنى في إجمالها الأدوات والمنتجات والنظم والأساليب التي تساهم في إنتاج الثقافة ونقلها ونشرها بما تشمله من أجهزة ونظم تشغيل، وتكفي نظرة إلى مجال السينما والبث التليفزيوني مثلا لمراجعة تطور الأجهزة وأساليب البث وطرائق صناعة الميديا، وبعد ذلك جميعه الإمكانات التي أتاحتها للأفراد العاديين للمشاركة بما يسمح بالتكهن لأن يصبح في مقدور كل إنسان أن تكون له قناة بث تماما كما له الآن هاتف محمول خاص وفي كثير من الأحيان أكثر من واحد.

كما أثرت التكنولوجيا في مفهوم اللغة ذاته، فظهرت لغات أخرى غير اللغات المنطوقة، وهي لغات مكتوبة فقط، ولغات رقمية مرموزة تستخدم في البرمجة، مثل لغة الآلة المسماه اللغة الثنائية كالنظام الثماني OCTAL والستة عشري-HEX ADECIMAL، ولغة التجميع بوصفها لغة ترميز، تستخدم الرموز SYMBOLIC CODE للتعبير عن تعليمات لغة الآلة، واللغات العليا كالكوبول والفورتران والبيسك التي يعطي فيها المبرمج التعليمات خطوة خطوة ، إضافة إلى لغات الإنترنت، ومنها: الإتش تي إم إل HTML المستخدمة في إنشاء صفحات الويب، ولغة جافا :Java التي تستخدم لإضافة الحركة إلى صفحات الويب، وغيرها.

وفي مجال الإبداع سمحت التكنولوجيا بإمكانات على مستوى الكتابة النصية لم تكن متاحة من قبل، منها – على سبيل المثال – أساليب المبدع في صياغة نصه، من تشكيل بصري، وطباعي، يسمح له بتقديم النص في صورة ما، وبدلالات وتدلالات ما مقصودة من قبل المبدع، وتختلف على مستوى التلقي عما لو كان قد تم تقديمها بأساليب الكتابة التقليدية.

فقد غدا المبدع أقرب إلى شروط ومتطلبات مايعرف بـ "علم الاختراع " أوعلم الإبداع والتطوير أو ما يطلق عليه في الإنجليزية " اليوريستيك "، إذ يصبح المبدع نفسه جزءا من هذا التطور ومظهرا من مظاهر تحققه.

في هذا السياق – سياق التطور التكنولوجي – ازدهرت قصيدة النثر، ولانقول ولدت، ذلك أن بداياتها التاريخية قديمة تعود بواكيرها إلى الخمسينات والستينات من القرن العشرين، ولكن الازدهار الحقيقي لها كان في سياق هذه التطور التكنولوجي، الذي لا يمكن نكران تأثيراته على طبيعة تفكير العقل البشري جميعه بما في ذلك عقل المبدع.

غير أن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد ذكر مصطلح ما من مصطلحات التكنولوجيا وتطبيقاتها في النص الشعري، مثل استخدام مفردات الحاسوب والسي دي والهارد والإميل والشات والمفردات المستخدمة في الإنرنت والموقع الإلكتروني والمدونة، وغيرها من مفردات ومسميات التكنولوجي، فالأمر أعمق من ذلك، يمكن الكشف عنه عبر علم نفس الإبداع واختلاف طرائقه مقارنة بطرائق ما قبل هيمنة التكنولوجيا، ويمكن الكشف عنه عبر تطورات الخطاب الأدبي بفعل التكنولوجيا .

تطورات الخطاب الأدبي وقصيدة النثر:

تطور الخطاب الأدبي عموما بما فيه خطاب قصيدة النثر، فمال نحو الخطاب الأدبي العالمي استجابة لحركة العولمة الثقافية[1]، ذلك الخطاب الذي يميل إلى النثرية

[1] ـ تتنوع هذه الاستجابة بين الاستجابة الواعية التي تدرك ما تقر له، وبين الاستجابة التي يمكن تسميتها بالفطرية غير الواعية، ولكن المعيار بالجودة من عدمه لا ينحاز لكليهما.

ويرى أنها أقدر على التواصل مع عموم البشر من الخطاب الشعري الذي يتوجه لنخبة النخبة.

وعند النظر لمثل هذه التطورات ومن منظور خصوصيتنا الثقافية وهويتنا العربية فإننا نقف أمام نوعين من أنواع الوعي:

أحدهما يمثله الوعي العربي المحتكم إلى الاحتفاء بالشعرية على حساب النثرية، منطلقا في ذلك من ميراث عريض وتاريخ طويل يمتد من العصر الجاهلي حتى الحاضر، وهو ما يجعله يقف دوما موقف التشكك من النثرية وقدرتها على حمل الخطاب الشعري، ولهم في ذلك الحق، وبخاصة مع ارتباط مفاهيم الشعرية عبر كل هذا التاريخ بالإيقاع عالي النبر بوصفه العنصر الأكثر وضوحا في الشعر، منذ ربط الجاحظ بين مفهوم الشعر والوزن والقافية في القرن الثاني الهجري.

وأما الوعي الثاني فيمثله التوجه العالمي الصادر عن شعوب تتحكم في إنتاج المعلوماتية ومصيرها، وهي شعوب في الغالب الأعم إما أنها لاتمتلك هذا الميراث من الشعرية المرتبطة بالإيقاع عالي النبر كما في الوعي العربي، وإما أنها استطاعت عبر تاريخها أن تحدث انفصالا تاما مع تراثها الأدبي عموما، وما تزال تفعل ذلك كل مرحلة زمنية على نحو ما، وهو ما يجعلها في نهاية الأمر تتحرر بسهوله من مفاهيم الشعرية المعتمدة على الإيقاع، وتحتفي على نحو أكثر بالنثرية في كتابة القصيدة أو النص الأدبي أو الفلسفي أو العلمي أيا كان نوعه.

وفي هذا الصدد لايمكن تجاهل التأثير العالمي على الوعي العربي في قصيدة النثر، إذ من الثابت أن التأثير الأوروبي والفرنسي منه على وجه الخصوص متحقق في آليات وشكل كتابة قصيدة النثر العربية، كذلك التأثير الأمريكي فيما بعد، وحتى اللحظة الراهنة فإن كثيرا من نماذج قصيدة النثر العربية متأثرة بهذا الوعي الغربي، ولكن الأمر يزداد وضوحا إذا ما نظرنا إلى قصيدة النثر في الثقافات الأخرى، الأسيوية مثلا والأفريقية، فإنها أيضا لا تختلف كثيرا في آليات كتابتها عن الغربي، وهو مايسمح بإمكانية قراءة قصيدة النثر العربية ليس احتكاما إلى مفهوم المنجز

الغربي، وإنما إلى المنجز العالمي ككل، حتى مع الشعراء الذين لم يطلعوا عليها في لغات أخرى، فالأمر يتعلق بهيمنة النمط الثقافي الذي تمثله قصيدة النثر.

وأعني بذلك أن قصيدة النثر تكاد تكون الشكل الشعري الأوحد الذي تماثلت آليات كتابته في كثير من بلدان وشعوب العالم على خلاف أشكال الشعر السابقة التي تنتمي دوما إلى خصوصيات ثقافية، فليست قصيدة التفعيلة العربية متماثلة في آلياتها مع مثيلاتها في الشرق الأقصى مثلا على الرغم من التجاور الجغرافي.

وهذا الأخير يرد على أصحاب النظرة إلى قصيدة النثر على أنها وقعت في تشابه النماذج وتكرارها، فأي تشابه يعنون، هل هو تشابه الآليات، أم تشابه الموضوع، أم تشابه الجماليات؟

من المعروف في علوم النفس والسرد أن الموضوع الواحد لايمكن أن يحكى بطريقة واحدة حتى إن كان الحدث واحد والجماعة الساردة واحدة وحاضرة آن وقوع الحدث، فطرائق السرد تختلف باختلاف السارد، وطريقة تفكيره التي لاتنطابق مطلقا مع طريقة تفكير شخص آخر، وهذا يعني أن القصائد التي تتغيا موضوعا واحدا – هذا إن كان على الشعر أن يحكي موضوعا ما – لايمكن أن تتشابه، فلكل منها جمالياته، وإخفاقاته، وهنا نعود لقضية السرقات والموازنات في النقد العربي القديم ومنها كتابات الآمدي وما أثير حول أبي تمام والبحتري مثلا.

أما تشابه الجماليات فمن المعروف أن الجمال يتحدد بثقافة البيئة ومعطياتها، فما يكون مجازا في ثقافة شعب ما، لايكون كذلك في ثقافة شعب آخر، فتعبير اللسان المثقوب في الثقافة العربية من قبيل المجاز ويدخل في إطار التأويل الدلالي والجمال، أما في الثقافة الفرنسية فالتعبير يعني - بدون كناية بالمعني البلاغي – الشخص العيي أو غير القادر على التعبير عن مراده لغويا، ويضاف إلى ذلك أيضا السياق الدلالي الذي يتحكم في تكوين ملامح الصورة وجمالياتها.

من هنا يمكن النظر إلى قصيدة النثر على أنها قصيدة عالمية الآليات، خصوصية الجماليات والوعي والتعبير، كذلك النظر إلى علاقة قصيدة النثر

بالميديا والتكنولوجيا، التي أسهمت في تطوير الخطاب الأدبي فيها من خلال العلاقة المتبادلة بينها وبين عقل المبدع.

تساؤلات مشروعة: شعرية قصيدة النثر:

ولكن هناك تساؤلات تبدو مشروعة في طرح ذلك النص الجديد، فمثلا:

أين تكمن الأدبية في النص الجديد؟

أين تكمن شعرية الشعر، وسردية السرد؟

هل سنضطر إلى استعارة تقنيات الخطابات الأدبية ما قبل الحداثية وما قبل الانفجار التكنولوجي لتبحث لنا أين تكمن الأدبية في النص الأدبي، وأين تكمن الشعرية؟

لم يعد في الإمكان قراءة المشهد الأدبي العربي اليوم احتكاما إلى الوعي التراثي[2]، ولا احتكاما إلى الوعي الغربي الوارد الذي هيمن أكثر من نصف قرن من الزمان قبل أن يبدأ في التداعى، وليست هناك بدائل معاصرة لقراءته، وهنا يكمن الخطر في مسار الممارسات الأدبية ذاتها، إذ تكون الفرصة سانحة لإمكانية الانتقال بالأدب نقلة نوعية تتناسب وتطلعات المستقبل، كما تكون الفرصة سانحة – أيضا - للانحراف به عن مساره تحت مسمى التجريب والتجديد والتطوير والتحديث، والتحرر من سلطة النقد، وسلطة الإبداع، والقطيعة مع التراث وما تم تكريسه من مفاهيم حول أسس وجماليات الكتابة.

[2] - ليس معنى هذ الدعوة إلى هدم التراث النقدي العربي كلية، فهو أمر لا يمكن أن يكون على المستوى التنظيري أو التطبيقي، إذ بدونه نفقد هوية الأدب العربية، غاية ما في الأمر أننا لم نستوعبه كما ينبغي له، وما زلنا بعد نقف على أعتابه دون اختراق أبوابه، وهذا لا يعنى أيضا إمكانية قراءة الأدب المعاصر بمعايير النقد التراثي، وإنما يمكن النظر إلى الأمر كلية على أنها معادلة رياضية من الدرجة الثالثة.

ففي ظل التطور الأدبي والسعي الدائم نحو التجريب في طرائق كتابة القصة والرواية والشعر والمسرحية والنصوصية[3]، تظهر على السطح إشكالات نوعية حول النص وملامحه ومعايير الحكم على جودته – وإلا عاد بنا الحال مرة أخرى إلى الانطباعية والذوق الفردي كما كان عليه الأمر في بدايات النقد العربي في العصر الجاهلي – وهي إشكالات متنوعة ينتمي بعضها إلى عمومية الأدب، وينتمي بعضها إلى خصوصية النوع، غير أن تحديد ملامحها يعد ضرورة حتمية لقراءة الواقع الأدبي قراءة معاصرة ناتجة من خطابه وتحولاته ومنجزه الإبداعي هو، وفي إطار الواقع الثقافي الراهن وما يحدث فيه من خلخلة وإعادة تشكيل لكافة عناصره.

وهنا تأتي مشروعية التساؤلات حول هذا التطور ومقتضياته ومتطلباته وأبعاده ومساراته، ومنها:

ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها للحكم على عمل تجريبي معاصر ما بأنه ينتمي للنوع الأدبي من عدمه؟ وبخاصة مع حركة العبور المستمرة في استعارة التقنيات بين الأنواع الأدبية التي قد تصل إلى حد التماهي بينها، فلم تعد الشعرية خاصة بالشعر، وإنما غدا السرد يعتمدها في كثير من الأعمال، ولم تعد السردية خاصة بالقصة والرواية، وإنما يستعيرها الشعر على نحو متسع كما هو حادث، ولم يعد البناء التصويري الحركي في تطوره ملكا لنوع أدبي دون غيره، وإنما أثرت السينيما بتقنياتها لرسم المشهد في كل الأنواع الأدبية على نحو ما هو حادث، وهنا قد يصعب التحدث عن معايير تحكم النوع الأدبي وتفصله عن غيره من الأنواع، ولكن في الإمكان – على نحو مبدئي – اعتماد معايير تفصل ما هو أدبي

[3] ـ النصوصية كتابة تسعى إلى التقريب التام بين حدود الأنواع الأدبية، ومنها النصوص التفاعلية على شبكة الإنترنت، والتي لا تنتمي إلى مؤلف بعينه، ولا نوع أدبي محدد، وإنما يتشارك فيها العديد، كل يضيف إليها، وعلى نحو لا قد ينتهي معه النص، ومنها رسائل الهواتف المحمولة التي يصنعها أفراد يميلون فيها إلى الأدبية وقد لا تكون لهم علاقة مباشرة بنوع أدبي محدد كالقصة والرواية والشعر، وإنما تحمل في نهاية الأمر سماتها جميعا.

عما ليس بأدبي، ثم في الإمكان تطوير هذه المعايير لتحديد خصوصية النوع في انفصاله واتصاله مع الأنواع الأخرى، إذ في نهاية الأمر، تبقى للقصة خصوصية تفرقها عن الرواية، وتبقى لكل منهما خصوصية تفرقها عن الشعر، وهكذا، غير أنها خصوصية يصعب على غير المشتغل بتعمق أن يرصدها، وهو ما يواجهه الأدب العربي الآن.

ويتعلق بالتساؤل السابق سؤال حول إمكانية الحكم على كتابة ما تتغيا الأدب بإقصائها عن عالم الأدب، فهل يمكن الحكم على نص قصصي أو روائي أو شعري بأنه خارج حدود الأدب لمجرد عدم التزامه بأسس كتابة الأنواع الأدبية الكلاسيكية على نحو ما تم إقراره؟

ألم تتداعى قضية النوع وإمكانات الفصل بين الأجناس الأدبية عموما؟ أم أن الأمر لم يتعد كونه استعارة تقنيات وتبادلها عبر الأنواع الأدبية مع المحافظة على الخصوصية الماهوية للنوع / الجنس الأدبي نقيا خالصا كما تم إقراره في الأدبيات الكلاسيكية؟

ثم يأتي التساؤل حول الحدود الفاصلة بين التجديد والانحراف عن المسار كلية، أليس كل تجديد هو تجريب وكسر لألفة الذائقة، وانحراف عن المسار المرسوم سلفا؟ أم أن التجديد له حدود لا ينبغي له يتخطاها، وإلا فكيف يمكن في هذه الحالة الحكم على نص يتمثل التجريب بأنه ينتمي إلى النوع الأدبي من عدمه؟

ثم، ما المعايير التي يمكن الاستناد إليها للحكم بجودة العمل الأدبي دون أن تكون الذائقة هي المتحكم الأساس؟

وما الذي يتوفر في الأعمال الأدبية التي تنال القبول والإعجاب على نحو واسع لدى التلقي، مثل بعض الأعمال الروائية لماركيز، ونجيب محفوظ، وميلان كونديرا، وتوفيق الحكيم، وساراماجو، وأرنستو ساباتو، أو بعض قصائد محمود درويش وأمل دنقل وصلاح عبدالصبور وعرار وعبدالله البردوني، وغيرهم.

وأخيرا ما أبعاد النقد وإمكاناته بعد أن خفتت كل أصـــوات النظريات النقدية الكبرى، وتداعت معها كل سلطة تفرض على النص احتمالات قراءته بما هو سابق عليه؟

أليس النص الآن هو الذي يسعى لصنع جمالياته واحتمالات قراءته بعيدا هناك كزهرة تنبت أعلى التل وحيدة لا يعنيها انتماءها إلى سياق أو انتماء السياق إليها؟

ولكن...

ما أكثر الأسئلة التي يمكن طرحها على الشاطئ دون الإبحار للاشتباك مع واقع يتنامى متشكلا يوما بعد يوم، فتتسع الهوة بين النص والنقد، وينحرف كل منهما في مساره، هناك بعيدا وبلا رجعة.

غير أن ما نحن بصـــدده ليس محاولة للتقريب بين الإبداع والنقد، وإنما هو محاولة لفهم واقع الأدب، مما قد يتشـــكل معه وعي نقدي ينتج عن اســـتقراء النصوص، ولا يكون سابقا عليها.

من هنا فإن النظر إلى النص الجديد لن يكون في الإمكان طرح مقومات التعامل معه احتكاما إلى خارجه من تصورات سابقة، وإنما سيكون التعامل معه من داخله باســتقراء نصــوصــه والبحث عن بنياته ودواله وإمكاناته وقضــاياه التي يطرحها وفلســفته التي يحتكم إليها، ليس فقط بالنظر إلى الذات المبدعة أو التلقي فحســب، وإنما بالنظر أيضا إلى تطورات هذه الذات من كونها محورا للكون إلى كونها شيئا من أشياء الكون، إلى كونها الآن – كما يشي النص الجديد - تشهد تحولا ثالثا ليس في الإمكان الكشــف عنه كلية بعد، وهو ما ســيكون للتكنولوجي دور فيه، بما لهذا التكنولوجي من إمكانات تواصــل وفي الآن ذاته مهددات لمفهوم الهوية وما يترتب عليها.

ليس النص الجديد تحولا من تحولات الأدب، وإنما هو كاشــف عن فلســفة حياة بأكملها تشهد تحولاتها الجذرية الآن.

تشكلات قصيدة النثر في علاقتها بالميديا والتكنولوجي:

يمكن الوقوف أمام أكثر من مستوى لتأثير الميديا والتكنولوجيا على قصيدة النثر من منظور الوعي وآليات اشتغال عقل المبدع، فمنها ما يتعلق بالكمبيوتر والبرمجة والنظم التي طرحتها التكنولوجيا، وأثر ذلك على النص، ومنها ما يتعلق بالميديا ووسائلها من قنوات بث تليفزيوني، ووسائل إعلام معاصرة.

المستوى الأول:

وينتمي إليه أعمال شريف الشافعي، وبخاصة في ديوانيه "البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، 200 محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض "[4]، و "وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء "[5] حيث تأتي قصائد الديوان متشاكلة مع الوعي التكنولوجي بكل معطياته، ويشغل الحضور التكنولوجي كل المساحة النصية للديوانين بدءا من علاماته الشكلية الخارجية (العنوان، والغلاف، والتصميم، والعناوين الداخلية) بوصفها علامات / إشارات دالة على حقل معرفي بعينه، هو التكنولوجي هنا، ثم على مستوى المعطى النصي (مضمون النص وتشكلاته الموضوعية والدلالية والتدلالية[6]).

ويأتي الديوان تجربة فريدة من نوعها في هذا السياق، سياق التأثر بالتكنولوجي، واعتباره فلسفة حياة، وليس مجرد تقنية أو شكلا من أشكال الحياة، وإنما يعبر الديوان عن تغلغل التكنولوجي الافتراضي في الواقعي، فمنذ القصيدة الأولى يتضح هذا التماذج، يقول:

أقود سيارتي منذ عشر سنوات

---

[4] - شريف الشافعي: البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، 200 محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض- طبعة خاصة – القاهرة – 2008م.

[5] - شريف الشافعي: وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسة إبداعات – القاهرة – 1996م.

[6] - يشير مصطلح التدلال (أو الدلائليات كما يترجمه البعض) بحسب مفهوم ريفاتير إلى الدلالة العامة للنص بعد أن شكلتها الدلالات الفرعية بمستوياتها المفردة والتركيبية، يمكن العودة لريفاتير: دلائليات الشعر – مرجع سابق.

ببراعة حسدتني عليها الطرق

....

المفاجأة التي عانقتني

أنني فشلت في اختبار القيادة

الذي خضعت له خارج الوطن.

....

الضابط أخبرني

أنني أطلت النظر في المرآة

صارحته بأنني معذور في الحقيقة

كانت نيرمانا جالسة في المقعد الخلفي !

....

رغم حصولي على الرخصة

شعرت بسعادة لا توصف

لأنني تمرنت على قيادة ذاتي

في المشاوير الاستثنائية. ص 5.

فنيرمانا حاضـــرة في وعي الشـــاعر تعيقه عن ممارســـاته اليومية فيما يشـــبه بمتلازمـة مرضـــية تفرض وجودهـا، وتنوع فيـه روحيـا، وفكريـا، وجســـديـا، ومعلوماتيا، كما تكشـف قصـائد الديوان التي تدور جميعها حول نيرمانا ومحاولاته البحث عنها عبر الشـــبكة المعلوماتية بتحريف وتغيير الاســـم (نيرما – نيتا – نيرفانا- نيرفا – نون – نونا... إلخ) وهي مهارة يدركها بدءا مســتخدمو البحث في المواقع الإلكترونية مثل جوجل، وغيرها.

ويبدو هذا الحضـــور المعلوماتي بتطبيقاته التكنولوجية في المحاولة رقم (29)، يقول:

الأشعة المقطعية على المخ

كشفت بوضوح

عدم وجود خلايا مصابة بـ "متلازمة نيرما"

....

رسم القلب

يؤكد عدم انتظام النبضات بدون سبب ظاهر.

....

كهرباء الجسم

تبدو زائدة عن المعتاد بغرابة.

....

تحليل الدم

يشير إلى ارتفاع نسبة الكلوروفيل الأخضر.

....

منظار المعدة

التقط صورا لعروسين في شهر العسل.

....

اختبار القدرة على الإنجاب

يؤكد تفردي بضخ بذور الياسمين

الصالحة للزراعة في أية تربة

بدون أسمدة كيماوية.

....

جهاز كشف الكذب

أطلق إشارة تنبيه،

عندما سئلت عن نيرمانا فقلت: " إنها السراب ". ص 37، 38.

فالنص على الرغم من اعتماده على بنية المفارقة في إنتاجه للشــعرية من خلال وصـــف مفردات حالة الفحص الطبي للمريض، إلا أنه ينبني على المفارقة الأكبر التي تأتي في الخاتمة وهي حضــور نيرمانا الروحي، ومحاولته الاســتجابة للواقع الحياتي وإخراجه لهذا الحضور التكنولوجي متمثلا في نيرمانا من عقله، لكن خلايا المخ تفرز عصــارتها التي تجعل جهاز كشـف الكذب يشـير إلى ارتباك ما، وهو ما طرح ســـؤال التغلغل التكنولوجي في حياتنا اليومية، والتي غزتنا ببطء وفي هدوء يتناسب مع مفهوم النظام التكنولوجي "soft" الذي يعمل بالفعل في واقع افتراضـي أصـــبح يتحكم في كل مفردات حياتنا الواقعية دون أن ننتبه، وعندما ننتبه ونحاول تكذيب هذا التحكم تعلن الأجهزة عن تكذيبنا لأن خلايا المخ تعترف بأننا نحيا أسرى للتكنولوجيا.

ويأتي في هذا السـياق ديوان "shift delete" للشـاعرة لينا الطيبي[7] كاشـفا عن علاقته بالتكنولوجي منذ البداية، فالعنوان يحمل دلالات يعرفها جيدا مســـتخدمو الكمبيوتر، إذ إن الشـــيفت ديليت يعني الإلغاء التام لملف أو مجلد من على الجهاز دون إمكانية اســـتعادته مرة أخرى، حتى مع البرامج التي تعمل على المحذوفات لاستعادتها، على خلاف الإلغاء فقط "delete " بدون "shift "، وهو ما يشير هنا إلى وعي الشــاعرة بما هي مقدمة عليه من إلغاء مفردات ومراحل زمنية وذكريات ومفاهيم من حياتها إلغاء تاما بطريقة الإلغاء التي تمارســـها التكنولوجيا.. وأيا كان

[7] - لينا الطيبي: shift delete – دار العين للنشر – القاهرة – 2010م

هذا الذي تسعى لإلغائه فإن الأمر هنا يتعلق بآلية اشتغال عقل المبدع في بنائه لقصائد الديوان تأثرا بالتكنولوجي. تقول:

انتظر قليلا

النسيان يحتاج لحافة

يحتاج لطمأنينة

ويحتاج للحاف طويل

أكثر طولا من الذاكرة

الذاكرة التي فاضت

انكسر أمامها زر "ديليت"

الـ"ديليت" ليس بوسعه أن يعود بك للصفر

الصفر يحتاج لذاكرة أوسع،

كي تجتاحه لابد أن ترمي كل ملفات الـ"بكتشر".

فهذا المقطع لايمكن قراءته في سياق الإحالة إلى عمليات تتعلق بالكمبيوتر، ولكنها عمليات ترتبط بعلاقة الإنسان بالحياة، تلك الحياة التي هيمن عليها الوعي بالتكنولوجيا، فأصبح يفكر فيها الإنسان بطريقة الآلة في محاولة إلغاء جزء من الذاكرة، أو تفريغ جزء منها، ليس الأمر خاضعا هنا لهيمنة الآلة على الإنسان، ولكنه خاضع للوعي الجديد الذي أصبح الإنسان يتعامل به مع ذاته، ومع ذكرياته، وأفكاره، ومع الإمكانات المتاحة لإعادة هيكلة نفسه، فقط علينا أن نتوصل إلى كيفية التشغيل لنتمكن من إعادة البناء، وهو ما يرتبط عموما بمنجز أبحاث المخ وعلوم الذكاء التي تؤكد على أنه يمكن تنمية التفكير إذا عرفنا كيف نفكر.. وهو في إجماله وعي جديد لم يكن مطروحا من قبل في الشعرية العربية عموما، غير أن الأمر لا يعني إطلاقا أن الإنسان أصبح آليا قادرا على التحكم في ذاته تماما، وإنما تظل مواجعه ومؤرقاته قائمة، وهو ما تشير إليه الشاعرة في النص ذاته في بعض المقاطع:

انتظر قليلا

ربما بوسع برنامج "الفايروس "

"كاسبر سكاي مثلا"

أن يقضي على الفيروسات القديمة

لكن بعضها أحمق بخطوات طويلة

كلما قضيت عليه

عاود مسح ذاكرتك ليحل فيها.

فنحن نحمل في أعماقنا ذكريات مؤلمة وغير مرغوب فيها، وكلما توهمنا قدرتنا على التخلص منها، عاودت الظهور بغتة لتضـــعنا على محك التجربة مرة أخرى، كحب قديم مثلا، أو رحيل عزيز في الطفولة، أو إخفاق في تجربة ما في زمن بعيد، وغيرها من الإحباطات التي تظل مشـــتغلة في اللاوعي تطاردنا وتعود لمســـح الذاكرة الحاضرة.

وقريب من هذا الوعي تأتي بعض قصائد حنان شافعي في ديوانها "على طريقة بروتس"[8]، لتكشف عن التماهي بين وعي الإنسان المعاصر ومفردات التكنولوجي ومكوناته، تقول في قصيدة بعنوان "أن أمحوك من ذاكرتي ":

آهٍ يَا صَدِيقِي

كَيْفَ لِي أَنْ أُصْبِحَ ضِمْنَ أَشْيَائِكَ الْحَمِيمَةْ؟

لَوْحَةُ الْمَفَاتِيحْ،

قَدَّاحَةُ السَّجَائِرْ،

عَجَلَةُ القِيَادَةْ،

هَاتِفُكَ الْمَحْمُولْ،

---

[8] - حنان شـــافعي: على طريقة بروتس – دار شـــرقيات للنشـــر والتوزيع – القاهرة – 2009م – ص69.

وَكَيْفَ لِيَ

أَنْ أَمْحُوَكَ مِنْ ذَاكِرَتِي

- كَمَا نَصَحْتَنِي -

بِضَغْطَةِ زِرّ.

أَخِيرًا

تَهِمُّ الإِشَارَةُ بِالتَّرَاجُعِ

عَنْ قَرَارِهَا

السَّيَّارَاتُ الْمُتَوَحِّشَةُ

تَتَسَابَقُ لافْتِرَاسِي

يَزْدَادُ ضَغْطُ الْخَوْفِ

عَلَى قَلْبِي

بَيْنَمَا

أَنْتَ مُنْصَهِرٌ

بِغُرْفَةِ "شَات" بَارِدَةْ.

فالسياق يشير إلى التحول في مفهوم حميمية الأشياء بالنسبة للإنسان المعاصر (أو على أدنى تقدير شريحة منه هي شريحة جيل الشباب)، وهي أشياء تنتمي إلى التكنولوجي ومعطياته، غير أن الأهم في الأمر هو الوعي الذي تكشف عنه القصيدة في ذهن السارد والمسرود عنه، والمتمثل في النظرة إلى إمكانية المحو من الذاكرة بضغطة زر.. هذا الوعي هو الجديد على ذائقة الشعرية، وعلى مفاهيم وثقافة الإنسان ذاته، فهل في الإمكان بالفعل أن يمحو الإنسان جزءا من ذاكرته بالضغط على زر، أم أنها حالة من حالات التهكم؟

السـياق - سـياق بناء القصـيدة – لايشـير إلى التهكم، وإنما إلى جديد الوعي الإنسـان المسـتقبلي، فالإحالة إلى التكنولوجي هنا ليسـت مجرد حلية أو تناص أو تضـمين مع مفردة أو مقول، وإنما هو تعبير عن وعي ونمط ثقافي أثرت فيه التكنولوجيا وأسـاليب إدارتها، وهو ما يطرح جمالياته التي لن تلق القبول بالطبع لدى الذوق العام، حيث يحتكم التواصـل معها منذ البداية إلى الوعي والمعرفة بالتكنولوجي وطرق تشغيله.

ويأتي المقطع الثاني معتمدا على المفارقة المتراكبة المشـتبكة مع التطور الحضـاري بكل معطياته، بين حالة الخوف في الفضـاء الكوني (الشـارع بسـياراته المخيفة وعلاقته بصوت السـاردة) وبين حالة الانصـهار في الفضـاء الافتراضـي (غرفة الشات الباردة لصورة المسرود عنه).

فهل يمكن القول بأن أحد ملامح الشـعرية المعاصـرة في قصـيدة النثر اعتمادها على جماليات التقني (التكنولوجي)؟

المستوى الثاني:

ويأتي المسـتوى الثاني لتأثر قصـيدة النثر بالتطور الحضـاري متمثلا في الميديا ووسـائل الإعلام، سـواء بجعل الميديا موضـوعا، أو بجعلها إحالة، أو بتحكمها في مسـار الوعي عبر القصـيدة، وهو المسـتوى الأكثر انتشـارا في قصـائد النثر المعاصـرة، إذ لا يخلو ديوان من رصـد مشـاهد الصـور المتحركة وعلاقة الإعلام بتشـكيل الوعي الإنسـاني، وإلى ذلك تنتمي دواوين هيثم الحاج على "فضـاء يلوذ بصـاحبه " وأحمد شـافعي "وقصـائد أخرى "، وشـربل داغر "لا تبحث عن معنى لعله يلقاك " و"ترانزيت "، ومؤمن سمير "ممر عميان الحروب "، وهشام محمود "كتابة تخصـني "، ومحمود خير الله "كل ما صـنع الحداد"، وغيرها كثير من النصوص التي تتعالق مع الميديا.

يقول هيثم الحاج علي في قصيدة بعنوان "حركة واحدة بسيطة كافية لإخراجك عن النص"[9]:

كان يجلس تحت الأضواء

في نقطة بين نفسه والفراغ المؤدي إلى حاجبيه

وحين تحركت الكاميرا

كان محملا بإجهاد الوصول إلى الأماكن البعيدة

وحوارات الأصدقاء عن التغيير الوزاري

وقلة فرص النشر

حينها صرخ صوت من مكان ما: ستاند باي.

فتخيل أن الجالسة أمامه تلمع ولا تتحدث أصلا

فتكلم عن الأشياء المتاحة

واهتز بجسده للأمام.. والخلف

مثبتا شكل جلسته

وربطة كرافتته

واتجاه حديثه

وتكلم

حول استثمار الطاقات

وروح الوطن

بجدية شديدة

جعلت كل من يرونه على الشاشة

لايذكرون شيئا سوى أنه

كان يهز رجله باستمرار

قبل أن ينزل "تيتر" عناوين الأخبار.

---

[9] - هيثم الحاج علي: فضاء يلوذ بصاحبه – مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية – القاهرة – 2009م – ص58.

فالنص بإجماله قائم على موضـــوع الميديا عبر برنامج تليفزيوني لضـــيف مســـؤول، والمفارقة بين ما يقوله والواقع، والإيهام الذي يقع فيه المتلقى (متلقي الميديا المحكي عنها، ومتلقي النص الذي يعيد تأويل وإنتاج الدلالات)، ناهيا عن المفارقات اللغوية الداخلية عبر جمل النص مثل (استثمار الطاقات، وروح الوطن، واهتزاز الرجل باستمرار قبل نزول تيتر الأخبار).

وقريب من المدخل ذاته يصـور هشـام محمود مشـهدا للجالس أمام الكاميرات، يقول[10]:

بينما عدسات المصورين تحاول أن تأخذ لي أوضاعا مختلفة:

وأنا أبتسم،

أضحك،

أتأمل،

أفكر بعمق،

أتكلم بعصبية،

أبحث عن شيء ضائع،

أموت ببطء.

مهم أن نأخذ لأنفسنا أوضاعا مختلفة

حتى عندما نمارس أفعالنا المعتادة...

فلحظة الكشـف التي يصـل إليها النص هي تأمل أوضـاعنا الجسـدية مقارنة مع الأوضاع التي يتم ذكرها، هي مراقبة أنفسنا ونحن نفعل ذلك جميعه، أو نفعل أشياء أخرى غيره، فإذا كانت الحركية هي ديمومة الإنســان، فإنها حركية لاتنفصــل عن الوضـعيات التي يكشـف عنها علم إشـارات الجسـد (اللغة الإشـارية غير المنطوقة، ولغة الجسـد body language)، وهي في إجمالها ترتبط بمشـاعر، وتنم عليها، وترسلها عبر التواصل البشري بكل احتمالاتها.

---

[10] - هشام محمود: كتابة تخصني – الحضارة للنشر – القاهرة – 2009م – ص34.

هنا يظهر التعالق بين الميديا والنص على نحو يكشف عن تأثر قصيدة النثر بها، والنماذج الدالة على ذلك كثيرة، تطرحها النصوص والدواوين والأعمال الشعرية المنتمية إلى قصيدة النثر في نماذجها المعاصرة.

هكذا يمكن البحث في معطيات التطور الحضاري والتكنولوجي والميديا وعلاقاته بقصيدة النثر، فقد يتكشف الأمر عن مدخل يضاف إلى المداخل الأخرى التي يتم رصد تحولات قصيدة النثر فيها.

الفصل السادس

التجريب الشعري العربي[1]

المفهوم، الآليات، الاتجاهات

التجريب سمة أساسية من سمات الإبداع، بوصفه فعلا للحركة الديناميةا التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها، وهو يعني ابتكار وإنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في اتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة.

ويعتبر التجريب سمة من سمات الفن الطليعي، فهو يرتبط – دائما – بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإن التجريب – بوصفه مفهوما – يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبي آخر.

[1] - سترد في هذا الفصل نصوص شعرية تنتمي إلى ما قبل الألفية الثالثة وبخاصة في سنواتها العشر، ولم يكن ذلك – في رأينا – مخالفا لتوجه الكتاب نحو دراسة حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، وإنما تعد بعض قصائده هي البدايات لتحولات الشعرية العربية في الألفية الثالثة، وبخاصة أن أصحابها ما يزال منجزهم النصي مستمرا، وهم أنفسهم الذين يمكن رصد هذه التحولات في دواوينهم.

- نشر ملخص لهذه الدراسة بمجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب) عدد 58 لسنة 2002، تحت عنوان اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر، وإن كانت قد اقتصرت على رصد المشهد الشعري المصري–فقط- في الفترة من بداية السبعينات من القرن الماضي حتى نهاية التسعينات وبداية الألفية الثالثة، وهو ما تم توسيعه واستمراره هنا باستقراء المشهد على مستوى الوطن العربي ومعايشته لسنوات منذ 2002 إلى الآن.

مفهوم التجريب الطليعي:

ظهر مصطلح التجريب الطليعي Avant Garde في فرنسا. كما ورد عنه معجم المصطلحات الأدبية: "مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعنى في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشرى كما يقول "إزرا باوند"، لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول. وفي الأدب العربي موجات متعاقبة من أدباء الطليعة"[2].

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف – دائما – السائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالي جديد.

ويعد أكثر التعريفات صحة للتجريب، هو ذلك التعريف القائم على ربط التجريب بمفهوم الطليعة بوصفها حركة. فمنذ الرومانسية.. أضحت كل بيانات الاتجاهات الجديدة في الأدب والفن يطلق عليها لفظ "حركة"، وظل مصطلح الطليعة الفرنسي، يُستخدم نقديا عند الإشارة إلى أية حركة فنية راديكالية. "لم يكن التجريب اتجاها تزيينيا أو ميلاً شكليا أو ثانويا، بل ارتبط – دائما – بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوما جماعات فنية صغيرة، واحتضنته مهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالي الجديد محلقا بعيدا عن سلطة الفن الرسمي المكرسة ومؤسساته القائمة"[3]. وهو ما يشي بالرفض الذي تجابهه هذه الجماعات الفنية آن ظهورها.

فعندما أصدرت الرومانسية بيانها، لم يجرؤ أحد على تسمية الحركة الرومانسية بالمدرسة الرومانسية، لكنها الآن تحمل اسم مدرسة – لماذا؟

---

[2] - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ــ دار شرقيات للنشر والتوزيع ــ القاهرة ــ ط1 - 2000م - ص159.

[3] - علاء عبد الهادي: حصاد التجريبي وسؤاله ــ مجلة المسرح ــ القاهرة ــ عدد143ــ أكتوبر 2000م - ص 50.

لأنها خرجت من الهامش إلى سلطة الرسمية، وامتلكت وعيا جماليا بها من قبل المجتمع، أي أنها أقرت قيمها الجمالية في أذهان متلقيها إلى الدرجة التي أصبحت معها تمثل رصيدا من ذوق المجتمع الجمالي، يحكمون به ومن خلاله على الحركات الأخرى التي تلت الرومانسية، أو التي يمكن أن تليها، وهو ما يؤكد أهمية عامل الزمن في تحديد نسبية التجريب الطليعي، إذ إن الطليعة لن تظل كذلك بالنسبة للحركة بعد أن تستقر وتفرض هيمنتها.

والطليعة – بوصفها حركة – لا تسعى إلى هدم المدارس التي سبقتها، ولا تسعى إلى نقدها، ولكنها تنتقد الفن على أنه مؤسسة ـ بتعبير برجر ـ الذي يوضح المفهوم قائلاً: "ويشير مفهوم الفن بوصفه مؤسسة إلى الجهاز المنتج والموزع، ويشير أيضا إلى الأفكار عن الفن، والتي تسود في وقت معين، وتحدد تلقى الأعمال"[4]. وهو ما يتضح منه أن هدف الطليعيين هو إدماج الفن في التطبيقات العملية للحياة، أي ارتباطه بقضايا ما تناقش مفهوم العصر التطوري، ومع ما في هذا من خلاف حول واقعية الأدب وما يثار حولها من إشكاليات إلا أن مفهوم التجريب في وعينا العربي يسعى لإحداث آليات جديدة لتفاعل الفن والأدب مع الحياة، بعيدا عن المطابقة أو المخالفة في الموضوع (المعنى)، وإن كانت هذه المسألة توضع في حسبان البعض.

ويمكن تعريف حركة الطليعة بأنها هجوم على مكانة الفن والأدب في مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. والطليعة لا ترفض شكلا ما أو أسلوباً ما من أشكال وأساليب الفن والأدب، ولكنها ترفض فكرة أن يكون الفن غير مرتبط بالحياة العملية للبشر. وكما يقول برجر: "عندما يطالب الطليعيون بأن يصبح الفن عمليا مرة أخرى، فإنهم لا يقصدون أنه يجب أن تكون مضامين الأعمال الفنية ذات معنى اجتماعي، حيث لا يثار ذلك المطلب على مستوى مضامين الأعمال الفردية، بل بالأحرى فإنه يوجه نفسه إلى الطريقة التي يعمل بها الفن في المجتمع، وهي عملية تقوم بنفس القدر لتحديد تأثير الأعمال كما يفعل المضمون المحدد"[5].

---

[4] - بيتر برجر: نظرية المسرح الطليعي ـ نقله عن الألمانية: مايكل شو ـ ترجمة: د. سحر فراج ـ مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ـ وزارة الثقافة ـ مصر ـ ط1-2000م ـ ص108.

[5] - السابق: ص 148.

إن حركات الطليعة بهذا المعنى ترفض فصل الفن عن الحياة العملية، وترفض اعتبار الإنتاج الفردي معبرا عن حركة، وترفض كذلك التلقي الفردي، إذ لكي تكون حركة الطليعة حركة، فلابد لها من إنتاج جماعي، بآليات تفكير متقاربة نسبيا، تعمل في إطار تقريب الفن من الحياة العملية.

ومن جهة أخرى، فإن الفنان أو الأديب الطليعي يسعى لإحداث صدمة لدى المتلقي، بمخالفة وعيه السائد، حيث لا يخلق العمل الطليعي بالنسبة للمتلقي انطباعا كليا يمكن أن يسمح بتفسير معناه، وتكمن أهمية الصدمة هنا في خرق حصار الوعي الجمالي السائد، ومحاولة إدخال تغيير في تطبيقات الحياة العملية للمتلقي.

"وتصدر أهمية التجريب من خصوصية طرحه خلال زمنه الخاص وفي مفردات مكانه، مثلما تنبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة ومن اكتساب شرعيته وحقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعي الاجتماعي القائم في مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية[6].

من هنا تجد مقولة "الانقطاع" السائدة شرعيتها الجمالية التي تشي بالاتصال القوى.. وإلا كيف تتم القطيعة من فاقدي القدرة على التواصل، وما لم يتم الاتصال به أصلا؟ "لذا يكمن تأثير التجريب الفني في لحظته الآنية بالذات...، هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ – غالبا – لكنها يقينا لا تدري إلى أين تنتهي، وما قد يؤول إليه سياقها الكلى. وهكذا يعين التجريب – بوصفه حركة – في كسر قيد القانون الجمالي لصالح جماليات ثانوية تدريجيا – في حال نجاحها – ليتم ترسيخها من جديد"[7].

---

[6] - علاء عبد الهادي: تجريب ماذا وطليعة من ــ جريدة أخبار الأدب ــ القاهرة ــ عدد324 - سبتمبر 1999م.

[7] - السابق نفسه.

وما إن تترسخ حركة التجريب حتى تقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدي الخاص... وهكذا دواليك..

ويرى "ياوس" أن: "دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق أو الشواهد التي تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة. ولكن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذي وجه البحث الأدبي ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت، مرة أخرى، أنه قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن"[8].

آليات التجريب واتجاهاته:

التجريب في ارتباطه بالثورة على الوعي الجمالي السائد لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التي تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعى جمالي مفارق، يتأسس على وعى الجماعات القليلة التي تبدع في إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات في وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب – كما يعبر علاء عبد الهادي: "رؤية وتغييرا في العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها"[9].

وقد مرت قصيدة النثر ــ في نشأتها في الوطن العربي ــ بهذا التجريب، الذي تمثل في محاولة كسر قيود الوعي الجمالي السائد لمفهوم الشعر، والذوق الجماعي الراسخ له. ويمكن في هذا الإطار رصد أهم الاتجاهات العامة للتجريب الطليعي في قصيدة النثر المصرية، والتي تمثلت في:

---

[8] - روبرت هولب: نظرية التلقي ــ ترجمة د. عز الدين إسماعيل ــ النادي الثقافي الأدبي بجدة - ط1 -1994- ص39، 40.

[9] - علاء عبد الهادي: حصاد التجريبي وسؤاله - مرجع سابق - ص51.

***التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل):**

1. اتجاه يتبنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.
2. اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب.
3. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة.
4. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة).
5. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.
6. اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.
7. اتجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلي، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.
8. اتجاه يتبنى اعتماد بنية المفارقة سعيا لإحداث وعي مفارق على مستوى التلقي.

***التجريب على مستوى الموضوع:**

1. اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.
2. اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.
3. اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.

4. اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.
5. اتجاه يتبنى الاشتباك مع التكنولوجي وجمالياته في النص الشعري.

ويأتي في النهاية اتجاه يتمثل التجريب، وإن كانت نصوصه لا تنتمي إلى التجريب على الرغم من وجود نزعة تجريبية بها، وذلك لأنها لم تتعامل مع التجريب بوصفه آلية تفكير، وإنما تعاملت معه على أنه محض تزيين.

إن رصد هذه الاتجاهات التجريبية للشعر العربي خلال المرحلة الزمنية التي تتراوح من بداية السبعينيات من القرن العشرين، حتى بدايات الألفية الثالثة، ثم من بداية الألفية الثالثة حتى بدايات العقد الثاني منها لا يعنى أن شاعرا ما ينتمى إلى اتجاه ما واحد من هذه الاتجاهات، وتقتصر أعماله وكتاباته عليه، ولكنه يعنى أن هذه الاتجاهات تمثل أهم الاتجاهات التجريبية التي كتب في إطارها هؤلاء الشعراء، حيث كانت هذه الاتجاهات بالنسبة لكل منهم آلية تفكير تعمل من أجل إحداث تجريب طليعي، وتعنى أيضا إمكانية تكرار شاعر ما في أكثر من اتجاه، وهو ما سيتضح من خلال الجدول التالي الذي يكشف عن اتجاهات التجريب في المشهد الشعري العربي خلال هذه المرحلة التي تقرب من أربعين عاما، والتي تكشف تكرارات الشعراء عن التنوع في اتجاهاتهم التجريبية.

وقد اعتمد الجدول على الدراسة المسحية لدواوين وأعمال الشعراء المشار إليهم في الجدول، بوصفهم عينة من أقطار الوطن العربي، وباعتبار وضوح اتجاهات التجريب في دواوينهم، ومن المؤكد أن هناك شعراء ودواوين عدة لم يشملهم الجدول على الرغم من وجود هذه الاتجاهات التجريبية لديهم.

جدول اتجاهات التجريب

الاتجاهات التجريبية في الشعر العربي من السبعينات حتى نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة

الشعراء	الاتجاهات التجريبية على مستوى الشكل								على مستوى الموضوع				
أبجديا	نفي الحدود	تشكيل بصري	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	شعرية المفارقة	استلهام التراثي	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية	تيمة السحر	رصد التكنولوجي
إبراهيم داوود	*		*			*		*	*				
أحمد زرزور	*					*		*	*		*		
أحمد الشهاوي	*	*	*			*			*				
أحمد الزهراني	*					*		*	*		*		
أدونيس	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	
أمجد ريان	*		*			*		*	*		*		
أنسي الحاج	*		*			*	*	*					
إيمان مرسال	*					*					*		
بهيجة إدلبي	*		*			*		*	*				
بول شاوول	*		*					*			*		
توفيق أحمد	*							*			*		
جرجس شكري	*					*		*	*		*		
جمال القصاص	*					*		*		*	*		
جميلة الماجري									*				
جوان تتر	*					*	*	*			*		

الشعراء أبجديا	الاتجاهات التجريبية على مستوى الشكل								على مستوى الموضوع				
	نفي الحدود	تشكيل بصري	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	شعرية المفارقة	استلهام التراثي	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية	تيمة السحر	رصد التكنولوجي
حسن طلب		*	*		*	*		*	*				
حلمي سالم	*	*				*		*	*	*	*		
حنان شافعي	*					*		*			*		*
خوشمان قادو	*					*		*			*		
رفعت سلام	*	*	*			*		*	*	*			
رضا العربي	*	*				*		*	*		*		
زهير أبو شايب	*	*	*			*		*					
سركون بولص	*	*	*		*	*		*			*		
سعدي يوسف	*		*			*	*	*	*				
سعدية مفرح	*		*					*		*	*		
سمير درويش	*		*			*		*	*		*		
شربل داغر	*		*			*	*	*		*	*		
شريف رزق	*	*				*	*	*		*	*		
شريف الشافعي	*	*	*			*		*			*		*
صقر عليشي	*		*			*		*			*		
ظبية خميس	*					*		*		*	*		

الشعراء أبجديا	الاتجاهات التجريبية على مستوى الشكل								على مستوى الموضوع				
	نفي الحدود	تشكيل بصري	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	شعرية المفارقة	استلهام التراثي	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية	تيمة السحر	رصد التكنولوجي
عاطف عبدالعزيز	*		*			*		*		*	*		
عبدالحكم العلامي	*							*	*	*			
عبدالكريم كاصد	*		*			*		*	*				
عبدالمنعم رمضان	*	*	*					*	*	*			
عبدالناصر هلال	*					*		*	*	*			
عزة حسين	*					*		*			*		*
علاء خالد	*					*		*	*	*			
علاء عبدالهادي	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	
عماد أبو صالح	*							*	*	*	*		
فارس خضر	*					*		*			*		
فتحي عبدالله	*		*			*		*			*		
فردوس عبدالرحمن	*		*			*		*			*		
فريد أبو سعدة	*		*			*		*	*	*	*	*	
كريم عبدالسلام	*							*			*		
لينا الطيبي	*					*		*			*		*
مؤمن أحمد	*					*		*	*				

الشعراء أبجديا	الاتجاهات التجريبية على مستوى الشكل								على مستوى الموضوع				
	نفي الحدود	تشكيل بصري	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	شعرية المفارقة	استلهام التراثي	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية	تيمة السحر	رصد التكنولوجي
مؤمن سمير	*		*			*		*			*		
محمد أبوالمجد	*		*			*		*			*		
محمد بنيس	*		*			*		*	*				
محمد حبيبي	*					*		*	*		*		
محمد سليمان	*		*			*		*	*	*	*		
محمد عيد	*					*	*		*				
محمد الماغوط	*		*			*		*		*	*		
محمد مظلوم	*					*		*	*		*		
محمد منصور	*							*	*				
محمود شرف	*					*		*			*		
محمود قرني	*		*			*		*	*		*		
محمود نسيم						*		*	*				
مفرح كريم						*		*		*			
ميسون صقر	*		*					*		*	*		*
نجوم الغانم	*	*						*		*			
وليد منير						*		*	*				

أولا- التجريب الأسلوبي / الشكلي

تنوعت اتجاهات التجريب الشكلية (الأسلوبية) في الشعر العربي الحديث، بدءا من الثورة على شكل الشعر الموزون المقفى، والاتجاه نحو الرباعيات والمخمسات والموشحات بوصفها شكلا جديدا، ثم الاتجاه نحو الشعر المرسل، ومن بعده نحو الشعر التفعيلي في اعتماده على السطر الذي يطول ويقصر تبعا للشكل الذي يرغب فيه المبدع ليتواصل به مع المتلقي، ثم في تحول أخير نحو شعرية قصيدة النثر بما أقرته من جماليات جديدة، وعلى مستوى التحليل يمكن رصد عدد من الاتجاهات التي تندرج تحت مفهوم التجريب في أسلوب وبناء القصيدة العربية، ومنها:

1. اتجاه يتبنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.
2. اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها.
3. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة.
4. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة).
5. اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.
6. اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.
7. اتجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلي، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.
8. التجريب بالاعتماد على المفارقة بوصفها الانحراف الدلالي الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، ولها أنماط عديدة يأتي بعضها متمثلا على المستوى اللغوي، وبعضها على مستوى العلاقة بين السبب والمسبب، وبين المقدمات والنتائج.

وفيما يلي رصد وتحليل لنماذج شعرية تنتمي لهذه الاتجاهات:

1 ـ اتجاه التجريب على مستوى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع

ويمثل هذا الاتجاه خطوة في سبيل التقريب بين الشعري والسردي، حيث يتم التعامل مع النص الأدبي بوصفه كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثرى.

ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، وإبراز عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الدرامي القصصي الذي يقترب من مفهوم الحبكة الدرامية، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة، وغيرها من تقنيات سردية.

وقد بدأ هذا الاتجاه مع جيل السبعينيات الشعري من القرن العشرين، واستمر في التنامي مع تعاقب الأجيال الشعرية حتى أقر وجوده على النحو الذي تنحو نحوه الشعرية المعاصرة.

ويتمثل هذا الاتجاه في قصيدة النثر، في قصائد مفردة، ودواوين كاملة اتخذت هذه التقنيات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله بناء النصوص. يقول جمال القصاص في ديوان "السحابة التي في المرآة"[10]:

عليَّ الذهاب إلى المرآة.

سوف لا أنتظر بحذرٍ.

[10] ـ جمال القصاص: السحابة التي في المرآة ـ الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ـ 1998م.

سوف تلقين أسلحتك

ليس للعطش رصيف

لحضورك الليلة طعم الغرابة، أختار شوكة الصبار،

الورم الخفيف في إصبعك يمنحني انطباعا سيئا عن

الصحراء، سأكتفي بالعصير، ليكن، أحب عبد

الناصر، الأسطورة لا تورث، يوما ما سأبتكر معطفا

للتمرد، لن يزعجك أن أجعل الحزام على شكل حدوة

الحصان، أو خطى العنكبوت، .... إلخ النص ص 106 - 107.

والنص على مستواه الشكلي يمزج بين شكل الكتابة الشعرية التي أقرتها جماليات الذائقة العربية مع قصيدة التفعيلة، من حيث طول السطر الشعرى وقصره تبعا للدفقة الشعورية، والدلالة المطلوبة، وبين الكتابة النثرية والقصصية من حيث امتلاء السطر الطباعي للصفحة. أما على المستوى المضمونى، فإن النص يعتمد البنى القصصية، وآليات السرد بدءا بالضمير السارد "أنا" الذي يمتزج أحيانا مع حركة الفعل، فيصير هو الفعل ذاته، ويتحول أحيانا أخرى إلى ضمائر تكشف عن الذات الساردة.

ويقول حلمى سالم في سراب التريكو:[11]

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبيك الغليظين

ليست الملائكة من ضيوفى

ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية

[11] - حلمي سالم: سراب التريكو - - شرقيات - القاهرة - ط1 - 1995.

لم أكن أريد سوى أن أسمع:

آلو

ـ أيوه

مين. ص14

ويتدخل البناء السردي القصصي والمسرحي في البناء الشعرى، وبخاصة في الحوار التليفوني، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن في إحداث التشاكل بين ما هو شعري، وما هو غير شعري.

وقد بدأ هذا الاتجاه في التشكل منذ مطلع السبعينات من القرن الماضي، ودلت عليه كثير من القصائد والدواوين لشعراء عدة، منهم محمد الماغوط في ديوانه "الفرح ليس مهنتي"، يقول في قصدية بعنوان "أيها السائح"[12]:

طفولتي بعيدة.. وكهولتي بعيده..

وطني بعيد.. ومنفاي بعيد

أيها السائح

أعطني منظارك المقرِّب

علَّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئ إليّ

صوِّرني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق

وأكتبْ على قفا الصورة

هذا شاعرٌ من الشرق

ضعْ منديلك الأبيض على الرصيف

---

[12] ـ محمد الماغوطـ الفرح ليس مهنتي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1970م.

واجلسْ إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح لك بسر خطير

اصرفْ أدلاءك ومرشديك

والقِ إلى الوحل.. إلى النار

بكل ما كتبت من حواشْ وانطباعات

إن أيّ فلاح عجوز

يروي لك في بيتين من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته.

فعلى الرغم من كون النص ينتمي إلى شـــكل قصـــيدة النثر في محاولاتها المبكرة، إلا أنه يسعى إلى التحرر ليس فقط من الإيقاع الخارجي بوصفه خصيصة شـــعرية ســـائدة في زمنه، وإنما التحرر أيضـــا من هيمنة مفهوم النوع، والحدود الفاصــلة بين الأنواع (الشــعري والســردي هنا)، فالنص ينتمي جماليا إلى الشــعر، ولكنه يستعير تقنيات السرد المتنوعة، من الإيهام بسرد سيرة حياة لطفل في المنفي حتى كهولته، واســتجدائه لما هو إنســاني متمثلا في أي شــيء يومئ إليه، بما يشــي بعنف الشــعور بالوحدة والنفي والعزلة، ثم شــيئا فشــيئا تتحدد المأســاة على نحو درامي سردي لترسم مشهدية السارد والمسرود عنه، ذلك الشاعر الفقير بملابسه البالية يســتجدي على أبواب الفنادق ويســتتر بالمطر، ثم في حركة ســردية أخرى تمثل لحظة الكشف في النص السردي، يشير إلى دلالة متعددة التأويل تجسد الواقع الثقافي والســياســي للقضــايا العربية في مواجهة الإعلام الغربي، فكل فلاح عجوز يستطيع رواية كل تاريخ الشرق في بيتين من تراثه الشعبي.

وتأتي تجربة الشـــاعر المغربي محمد بنيس في ديوانه "ورقة البهاء"[13] وهو ديوان أشبه بـقصـيـدة واحـدة، يحكي فيه عن مدينته فاس التي ولد فيها، والشكـل البصـري لها، فقط هو الذي يدلنا على تشكيلاتها ومستوياتها ومقاطعها، حيث عمد الشاعر إلى وضع المتلقي أمام نصين متجاورين في صفحـــة واحدة، ولا تـــوجد عناوين لنفرق بينهما سوى حـــجـــم البنط ونوعيـــة الخط، ويسعى في ديوانه إلى تحرير كتابته الشـــعرية من أحادية الصـــوت والاعتماد على تجاور الأصـــوات الشـــعرية وتعديدها، وكذا التحرر من أحادية الصـــفحات، ومن ثم تدخل الأجناس الأدبية في علاقة جديدة فيما بينها، يقول في قصيدة بعنوان "نشيد":

فَاسٌ تِلٌّ مِرْنَانٌ

مُنْخَفِضٌ

أُفُقٌ

لِلْحَفْلِ

بَيَاضٌ حَارٌّ

لاَ يَتَذَكَّرُهُ مَنْ مَاتَ وَ

مَنَ سَيَمُوتْ

....

فَاسٌ عَرَصَاتٌ لِلرُّوحِ

الوَثَنِيَّةِ

أَشْجَارُ الرُّمَّانِ

دَوَالِي الأَعْنَابِ

النَّارَنْجُ

---

[13] ـ محمد بنيس: ورقة البهاء – دار توبقال للنشر – المغرب – 1988م.

نَوَاوِيرُ الغُنْـبَازْ

....

فاسٌ مَجْنُونٌ يَبْحَثُ عَنْ مَجْنُونَتِهِ

يترنَّحُ بيْنَ بَقَايَا

تَنْغِيم

ربَابٍ أَنْدَلُسِيٍّ

أَعْيَادٍ لاَ حُلْمَ لَهَا

تَكْوِينِ مَسَاء مُضْطَرِبِ

شَطَحَات مَنْفِيَّةٍ

مَجْهُولِ المَاءْ

....

فَاسٌ حَجَرٌ يَتَسَانَدُ

أَمْلَسُ

مَصْقُولٌ

بِسَحِيقِ رِيَاحْ

بِدَمٍ

يَتَلاَشَى عِنْدَ هُنَيْنَاتٍ مُتَخَفِّيَةٍ

بِرُبَاعِيةٍ

بِشُحُوبِ صَبَاحْ.

وقد وسعت شعرية الألفية الثالثة من الشعرية المعتمدة على نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع ليس فقط في قصائد مفردة، وإنما أعمال شعرية كاملة لشعراء عمدوا منذ البداية إلى اعتماد نفي الحدود منطلقا فكريا لكتاباتهم الشعرية، ومنه

دواوين: انكســـرت وحيدا لمحمد حبيبي، ولا تجرح الماء لأحمد قران الزهراني (الســـعوديــة)، وهواء ثقيـل لجوان تتر (ســـوريــة)، وهنــا مقعـد فقط لفردوس عبدالرحمن، وقصـــائد الغرقى لمحمود قرني، وفقط يعوزه الحزن لمحمد أبوالمجد، و"وقصــائد أخرى" لأحمد شــافعي (مصــر) وظل الليل لزهير أبو شــايب (الأردن) وأرملة قاطع طريق لميســون صــقر (الإمارات)، وغيرها كثير من النصـوص التي قاربت بين الشعري والسردي، وعمدت إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية على نحو أكثر إغراقا مما بدأته حركة الشـعرية في السـبعينات من القرن الماضـي، يقول أحمد قران الزهراني في قصيدة بعنوان "أوراق مشرعة للتأويل "[14]:

في الممرات شيخ يلملم ما ظل من وجهه، نسوة لم يثرثرن بعد، وطفل يداعب أشياءه، فتية آمنوا بالغوايات، كوب رديء الصناعة، سلسلة من ملفات ثبت الهوية، نمل يخزن قوت الشتاء، وقول ركيك لساعي البريد المحمل بالأغنيات، وظل شحيح يداعب أنثى على حين شك مريب، وجسم كئيب كقنينة الحبر، يرمق حسناء تلمع في خدها قبلة الحب في حين يشعل سيجارة بامتعاض لذيذ، وصف طويل من البائسين، ارتأوا أنهم من فتات الحياة ويسعون للهجرة الأبدية.

النص بحالته تلك يمثل هدما للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، إذ يتشكل في إطار المزج بين السردية التى قد تبدو أحيانا خالصة، ولكنها سرعان ما تتواشج مع الشـــعرية في بناء ينذر بهدم الموروث اللغوى، وخلق دلالات لغوية جديدة، وبناء شعرية جديدة، وسعت من بنيتها النصوص العديدة التي أنجزها شعراء العربية منذ السبعينات وحتى العقد الأول من الألفية الثالثة بما أقر معه جماليات لم تكن موجودة من قبل، لم تهدم ســابقتها، ولكنها تجاورت معها لإثراء الشــعرية العربية على نحو موسع.

---

[14] ـ أحمد قران الزهراني: لا تجرح الماء – سلسلة آفاق عربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر 2013م.

2 ـ اتجاه التجريب على مستوى التشكيل البصري

وهنا يلعب الشكل الطباعي، والفضاء النصي دورا فاعلا في تبليغ الدلالات النصية. ويمكن ملاحظة التشكيل البصري من خلال: علامات الترقيم ـــ الأبيض والأسود[15] ـ صياغة السطور الشعرية على هيئة أشكال هندسية، أو مجسمات لهيكل ما ـــ استخدام الرموز والأسهم ـــ الانحناءات ـــ رسم القصيدة في كلماتها على هيئة شكل- رسم الكلمات- تفتيت الكلمة الواحدة إلى حروف رأسية ـ إضافة صور ولوحات للقصائد، وما إلى ذلك من أشكال التعبير التي لا يمكن حصرها، وهو ما يعود ـ من وجهة نظرنا ـ إلى عدة عوامل:

- أولهما: تمثل تجربة الخط العربي في تشكلاته وأشكاله العديدة.
- وثانيهما: العودة إلى الموروث الشعبي من تمثل الرموز التي لا يخلو منها أي موروث، وبخاصة في الأدب المصري الذي يذخر موروثه برصيد لا حصر له من الرموز والأشكال الفرعونية، التي تضاف إلى تشكلات الفنون التي عايشتها مصر عبر تاريخها العريق.
- وثالثها: التأثير التكنولوجي وما طرحه من أشكال عدة لصياغة الرسالة ومنها النص التشعبي، وما يسمى الهايبر تكست، وهي إمكانات تسمح بها وسائط التكنولوجيا المعاصرة.

ومن شعراء الطليعة المصريين الذين اعتمدوا هذه التقنية في كثير من دواوينهم، الشاعر علاء عبد الهادي، الذي عمد إلى استعارة بعض الرموز التي يتضمنها الموروث الشعبي في وثائق التعاويذ والرقى وأعمال السحر، يقول في قصيدة بعنوان "سوسو" من ديوان "حليب الرماد"[16]:

---

[15] ـ انظر: د. محمد نجيب التلاوي ـــ القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1998م ـ ص 277 ـ 365.

[16] ـ علاء عبدالهادي: حليب الرماد ـ مركز إعلام الوطن العربي صاعد ـ القاهرة ـ 1994م.

بلا جدوى كان الموت شعيرة

موت (+) موت

موت (-) موت **الموت واحدهم**

موت (*) موت

موت (1) موت

للموت ..... الموتُ

والموت ... م ... للموتى!!!

و

أ

أ ت أ

وأنا ... وهم.. وهما.. وهم. ص 80 - 81

فالنص بهذا التشكيل البصري، ينشئ نصوصا (خطابات) أخرى تتجاور مع النص (الخطاب) الأساسي، وهو ما يخلق أيضا إيقاعيته البصرية، التي تتضافر مع الإيقاع الداخلي. والمثال الأخير من قصيدة سوسو، يمثل على المستوى التشكيلي البصري بنية دائرية مغلقة تدخلها ولا تخرج منها، وهو ما يمثل على المستوى الموضوعي هم الحياة المستمر، ويمثل كذلك أسطورة سيزيف الذي كان يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، وعندما ينتهي تعود الصخرة إلى أسفل فيعود هو ليحملها.. وهكذا لا ينتهي. والشاعر هنا اعتمد على التشكيل البصري في تبليغ الدلالات النصية، التي لا يمكن التعبير عنها بأشكال أخرى بمثل هذه الجمالية.

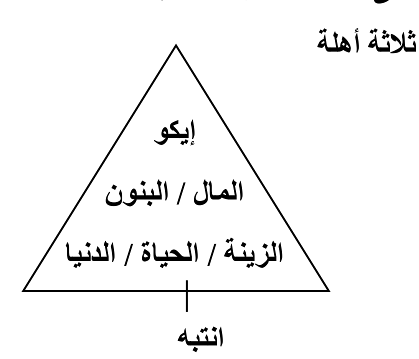
وفي ديوان آخر للشاعر نفسه بعنوان "أسفار من نبوءة الموت"[17]، يقول في قصيدة "سر السفر":

---

[17] ـ علاء عبدالهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996م.

على المقصلة كان عنقك يشحذ حده

ثلاثة أهلة



هو عطشك ينتفض

من صهوة النوم المثلث!!

وأنت أنت من عرشك الكابي... تفر. ص29.

وهو ما يفتح الباب واسعا أمام إمكانية قراءة القصيدة في سياقات متعددة يتحكم فيها الشكل البصري في كل الأحوال.

وعند نجوم الغانم نجد شكلا تجريبيا آخر على مستوى التشكيل البصري، في ديوانها الجرائر، حيث تعتمد من جهة على التغيير في حجم ونوع الخط الطباعي، ومن جهة ثانية على إرفاق صور ورسوم دالة مصاحبة للقصيدة، تقول[18]:

أوقفوا الصورة، دعوني أتهدم في

السكوت، أشعلوا سراج النسيان، هذه

لعبة مخيلة،

بيادقى عزلاء

هذه أنا

ألاعب

السنوات...

[18] ـ نجوم الغانم: الجرائر– كتاب كلمات 4 – البحرين – ط1 – 1991م – ص74.

أهيلوا

عليها الموت

لا

فالرؤية البصــرية للنص تتضــافر في تبليغ الدلالة، من جهة الشـكل الطباعي، وتوسط الجمل الشعرية للسطر، والفراغ، وتكبير حجم مفردة الرفض (لا)، وكذلك من جهة النص المصاحب للقصيدة، وهو صورة السواد القاتم المصاحبة للنص.

وقد طرحت الألفية الثالثة معطيات عدة في إطار التشـكيل البصـري للقصـيدة، وتنوعت التجارب وبخاصـة مع انتشـار وسيلة النشـر الإلكتروني الذي سمح بتقديم النص الشعري معتمدا تقنيات بصرية عدة.

3ـ التجريب ببناء العمل الواحد، أو نص الحالة.

وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسيمات الموضوعية للديوان، بما يشي بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان.

حيث يأتي الديوان الواحد متعدد التقســيمات (بالعناوين أو الأرقام) لكنه يعتمد حالة واحدة تتكئ على تنويعات عدة، فيبدو العمل إجمالا كما لو كان ســردا شــعريا لمتوالية قصصية، قد لا تتحقق فيها أبعاد السرد ومتطلباته – والأمر كذلك – لتدخل في إطار الســردي الخالص، ولكنه يقارب على نحو ما بين الســردي والشــعري بامتداد هذه الحالة عبر الديوان إجمالا، وهو ما بدأ التأكيد عليه مع جيل الســبعينات وبخاصة في أعمال فريد أبو سعدة، ورفعت سلام، وجمال القصاص، وحلمي سالم، وســمير درويش، وأمجد ريان، وعلاء عبدالهادي، وميســون صــقر وغيرهم، ثم

اتسـعت رقعة هذا التوجه مع نهاية الألفية الثانية ومطلع الثالثة، إلى أن غدا ملمحا رئيسا من ملامح تشكيل الدواوين الشعرية.

يأتي ديوان فريد أبو سـعدة "ذاكرة الوعل"[19] نصـا واحدا – وإن تعددت تقسـيماته –لقضـية معقدة، وتسـاؤلات تجمع بين خصـوبة الشـعرية، وتفاعلات النصوصية الفلسفية، يصوغها الشاعر في ثوب تراثي، يتمثل الغرائبى والسحري نسيجا له، ويجنح إلى الشعوذة تارة، ويميل إلى الطقوسي الدينى تارة أخرى، يجسد للشـهوانية تارة، ويعيد تأويل القدسـي تارة أخرى.... وهكذا بين تحولات العقل البشرى، يختلط ما هو حاضر بما هو غائب، وما هو معروف بما هو مجهول، وما هو ديني بما ليس ديني، وعبر مراوغة النصـوص تلك، يتبادل كل من السـحري والخرافي الدور، فيختلط الأمر، ويصـعب الفصـل بين ما يقوله النص وبين ما يعيد تأويله من موروث شعبي أو ديني، مما يمثل مرتكزا في ذاكرة الوعي الديني.

لقد سبقت شـعرية نهاية الألفية الثانية في التأسيس لهذا الاتجاه، وتبرز في هذا الإطار تجارب شـعراء كانوا على وعي بهذا التشـكيل، فأخلصـوا له وأبدعوا في سـياقه أعماله تحسـب لهم، ومنهم محمد بنيس خاصـة في ديوانه ورقة البهاء (1988م)، ورفعت سـلام في أكثر من ديوان (إنها تومئ لى، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضـي)، وسـركون بولس في ديوانه " الوصـول إلى مدينة أين" (1985)، وعبد المنعم رمضان في ديوانه " غريب علي العائلة وبعيدا عن الكائنات " وغيرهم من الشعراء الذين أسسوا لهذا التجريب.

يقول رفعت سـلام في "عطشـي مطلق وأنا نسـبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية"[20]:

والبئر رصاصة في حلم أطلقتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تأريخ لايلحقنى الزمن الثرثار ولا عربات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلي آبق مستوفز وأعضائي الفصول الفاصلة.

---

[19] - فريد أبو سعدة: ذاكرة الوعل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1997م.

[20] - رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – 1993م.

ولى وردة قاتلة.

تنصب لي ـ في كل صبح ـ شركا أو مقصلة.

وتتركني ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة.

وتمضى في الطرقات المخاتلة.

لا أقتفيها قاتلتي توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بي إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون بى ولا أحيط يدقون طبولا نافرة....... ص49.

وهكذا يمضي الشاعر في قصائد الديوان التي تبدو وكأنها سرد قصصي أو نص روائي يتحدث عن الذات، ويروى الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النووي هو شعر. والديوان في مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة، عند النظر إليها في جملتها، تبدو وكأنها سلسلة لسرد أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلي، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية. فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح 1951، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شبين، والرابعة: شفيقة، والخامسة: 1967، والسادسة: الضوء، والسابعة: 1972، والثامنة: زنزانة 6، والتاسعة: متلا، والعاشرة: بولاقية، والحادية عشر: 1977، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا، ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائي واحد، يقدمه الشاعر من خلال لقطات، تتراتب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين 51، 67 وأطول من الفترة بين 67، و72، لذا يقل عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التي لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعا لدلالاتها.

وفي هذا السياق يأتي ديوان أمجد ريان "أيها الطفل الجميل اضرب"[21]، يقول:

[21] ـ أمجد ريان: أيها الطفل الجميل اضرب ــــ دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ــــ القاهرة ـ 1990م

البومة ترقد بين الشظايا

والمدى أعلام من الخِرَقِ

كانوا يصفقون بالأحذية

وكنت أسأل:

هل للأفق باب آخر؟ ص39.

والديوان يتكون من قصيدة واحدة ـــ وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها ـ تدور حول حركة الانتفاضـــة الفلســطينية، ومن ثم ترصـــد في مشـــاهد تميل في شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة في ظل الاحتلال.

وتأتي تجربة الشاعر سركون بولص في اتجاه العمل الواحد، متمثلة في ديوانه "الوصول إلى مدينة أين "[22]:

أصلُ إلى وطني بعد أن عبرتُ

نهرا يهبط فيه المنجّمون بآلات فلكية صدئة

مفتشين عن النجوم

أو لا أصل إلى وطني

بعد أن عبرت نهرا لا يهبط فيه أحد

هناك رحلات

أعود منها ساهماً

نحيلا كظلّ إبرة

ألتقي بالصباح وجهاً لوجه

وكأنني تركت نفقاً ورائي قبل لحظة

[22] ـ سركون بولص: الوصول إلى مدينة أين ـ منشورات سارق النار ـ أثينا ـ 1985م.

يتصاعد البخار تحت يدي

من كوب القهوة الجميل

بصدعه الطويل الوحيد كجدار ميْتم

ألتقي بفلاَّح جنّ في المجاعات

يشحذ في مساء المدن الكبيرة

وامرأة تسير على ضياء شعرها الابيض

بين الخرائب

أطلق سراح عينيَ وأسافر

وأترك انفتاحات غامضة تأخذني

وبأبوةٍ

عارفة بأهدافي أكثر مني

تمنحني هداياها المخيفة

بيدين تنضحان عناية مطلقة

كمن يحمل قطرة ماء وحيدة عبر صحراء. ص5

فهذا الإسـهاب السـردي الذي تبدو فيه الحياة بأكملها عبر لقطات لكاميرا فيدو متحركة على الدوام تنتقل بين جنبات الحياة، تلتقط اللحظات الإنسـانية المكثفة، وكأنها تسـرد سـيرة حياة لإنسـان يحن إلى مدينته الأولى التي لم يزرها منذ أعوام كثيرة مضت، وعلى هذا النحو يمضي الديوان في تنويعاته على مشاهد هذه المدينة التي تمثل الحياة بأكملها.

وتأتي في هذا السياق تجربة سمير درويش في ديوانه "الزجاج"[23]، وهو ديوان على طوله يتكون من قصيدة واحدة، يقول:

عندما تختلط الدهشة

بموجات السحب

الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا

الصخور بالغابات

شلالات السيول بأجساد صغيرة

تعرى فصول التاريخ

والأبيض الطينى بالأسود القطنى

أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"

متوجا أسكن الحكايات

وتسكننى قطيفة الأجساد

وريش النعام. ص26.

والشاعر يؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا في تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التى يفصل بينها فقط الفراغ الطباعى أعلى الصفحة قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية للشاعر، هذه السيرة التى يبدؤها الديوان بمقطع من رواية فؤاد مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر، ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالي منتصف المقطع، وذلك عبر 94 مقطعا هى مساحة الديوان الذي كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة.

[23] - سمير درويش: الزجاج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط1 - 1999م.

ومع مطلع الألفية الثالثة يتســع الباب أمام هذا الاتجاه – اتجاه العمل الواحد – على نحو يجعل كثيرا من الدواوين تنويعات لعمل واحد، وبخاصــة مع الإغراق في الذاتية التي لجأت إليها الشــعرية المعاصــرة، ويأتي ديوان "مياه في الأصــابع "[24] لأحمد الشــهاوي تجســيدا لملامح شــعرية العمل الواحد، أو ديوان الحالة عبر تمفصلات العناوين الرئيسة للأعمال المتضمنة في المياه، فإنها تبدأ بـــ "ركعتان للعشق"، وفي تقنية سردية، يبدأ النص الأول بفتح قوس يتضمن مساحة من سرد مسكوت عنه، تكشف عنه حركة الفعل في صيغة المصدر بسين الاستقبال:

سأظل منغرسا بقلبك

ثم في حركة سردية أخرى، يبدأ قوس آخر يتضمن مسكوتا عنه أقل مساحة من سابقه، ولا ينغلق كلاهما، حتى نهاية العمل "المياه". وتتنوع الحركات السردية ما بين حركة البداية (ســأظل منغرســا بقلبك)، وحركة النهاية، نهاية نصــوص ركعتان للعشق:

لكنه التعب

أسكنَ سيقانها غرفتى

ووزع أوراقها وجهتى

وغرس أثمارها في الكتب

وإن كانت هذه هى حركة نهاية نصــوص الركعتين، فإنها تتصــل بنصــوص العمل التالى لها (الأحاديث – السفر الأول)، والذي يبدأ بحديث الفناء:

" كل نفس تفنى "

وتبقى المنازل محفورة بالسكوت

تزول الزوائل

يبقى الفتى

---

[24] ـ أحمد الشهاوي: مياه في الأصابع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2002م.

يحصد العنكبوت

وتنتهي نصوص السفر الأول من الأحاديث بحديث الوطن:

والله ما جئناك يا وطنى

إلا لنشرب نخب حسرتنا

لتبدأ نصوص السفر الثانى من الأحاديث بحديث الأحاديث:

انس الخيانات كلها

وامسك جمرة

هى بعض موتٍ

وتنتهي بحديث الهزيمة الذي تأتى خاتمته:

كيف أرفع رأسى إليك

وفي البحر غيمٌ، وكأسٌ، وجسدٌ، وردٌ

وإشراك، وتوحيد، وإشراق، ونيل نازف

وكبدٌ وَدَاعٌ.

لتبدأ نصـــوص كتاب الموت بخطاب إلى الموت يرتبط بالوداع الذي انتهت به نصوص الأحاديث:

أجِّل لثانية مجيئك

كى أجئ

محملا بروائحي.

وينتهي كتاب الموت ليبدأ "قل هى" بإيحاء إلى الانتقال لعالم آخر بعد الموت:

كأننى لم أكن

كأنهن ماء

كأن الذي شفته عدم

كأن المكان الذي رحته صفر

كأن عينيك حارتا اختيار مكانهما

كأن الكون يركز في فمك

ولا يخفي بالطبع الارتباط في الحالة الشعرية بين نهايات النصوص، وبدايات التي تليها، ونهايات الدواوين، وبدايات التي تليها، حيث يمكن في هذا السياق رصد رحلة كشف شعري يؤرخ لها الشاعر عبر حالات تبدو متعددة، ولكنها في حقيقتها حالة واحدة.

وفي نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة تأتي غالبية دواوين الشعراء في إطار تمثل التجريب على مستوى العمل الواحد أو نص الحالة، وربما يكون ذلك استجابة للتطور الحضاري الذي فصل الإنسان عن ذاته، وغيبه في جملة من النظم التكنولوجية والاقتصادية والرأسمالية، مما جعل الشعراء يحاولون العودة إلى ذواتهم على نحو يجعل قصائد الديوان الواحد تنويعات على مفهوم الذات تدور في فلكه، وتأتي في ذلك السياق تجربة متميزة للشاعر زهير أبو شايب، في ديوانه "ظل الليل "[25]، والذي تدور قصائده حول تنويعات الليل وظلاله الملقاة على ذات الشاعر عبر خمسة أقسام كبرى هي على التوالي: ليل يسع الأرض – بكم حلما يقطع الليل – رجل ميت مثل كل الرجال – كلهم في الظلام سواسية – دفتر الأحوال والمقامات.

وفي كل قسم تأتي مجموعة من القصائد التي يكشف تدلالها العام عن اتخاذها مسارا سرديا خطيا يبدأ من رصد الليل في علاقته بالكون والموجودات على سطح الأرض بما فيها من بشر وكائنات، ثم تنتقل في حركة سردية من العام إلى الخاص، أي من الكون إلى ذات الشاعر نفسه وعلاقة الليل برؤاه وأحلامه، ويأتي الانتقال الثالث مع العلاقة الجدلية بين الليل والموت لتقف أمام ذات الشاعر وآلامه وأحلامه

---

[25] - زهير أبو شايب: ظل الليل – الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – ط1- 2011م.

وموته ورغباته وحضـــور الليل فيها، وبعد الموت يأتي التيه عبر قصـــائد القســـم المعنون "كلهم في الظلام سواسية" حيث يمحو الليل العلامات الدالة على أي شيء ويكون التيه هو البطل الحاضر، ويختتم القسم الخامس "دفتر الأحوال والمقامات " عبر خمس وعشرين تنويعة ترصد للآني والمعاصر من تأثيرات الليل على الحياة السـياسـية وعلى الوطن والمنفى والتيه والضـياع الذي يشـير على نحو ما إلى واقع حياتنا العربية وأزماتها.

إن البطل في كل ذلك هو الليل، وليس الإنســان ســوى مفعول به وليس فاعلا، وتنشـأ في الخفاء علاقة جدلية بين الليل وذات الشـاعر / الإنسـان، الذي يحاول عبر كل ذلك اكتشـــاف وجوده، واكتشـــاف الكون من حوله، يقول في قصـــيدة بعنوان "أصيص قديم":

فجأة

وأنا أرفع الليل من جسدي

لأفسر ظلي،

أوقفني في الفراغ،

وقال لي:

ابق هنا قرب نفسك

كلك ليل.

هنا يقف الميتون القدامى

لينتظروا موتهم.

وهنا يضعون المكان على حدة،

ويجفون.

كلك ليل،

فكن رجلا

كن سوادا

أو امرأة تعكس الضوء فيك

كما تشتهي.

ودع الريح تُسقط رأسك

عن حافة النوم

مثل أصيص قديم

ولا تحنِهِ !! ص 26 – 29.

إن هذا التشــكيل بهذه الكيفية لا يمكن النظر إليه فقط بوصــفه تجريبا في إطار البناء الشكلي للشعرية العربية، وإنما يمكن النظر إليه أيضا في سياق التقريب بين الشعري والسردي، ويمثل شكلا من أشكال تسرب العناصر السردية إلى الشعر، بما يستدعيه من وصف وحدث وشخصيات وراوي ومروي عنه، وإن لم يكن في نهاية الأمر يقدم حكاية على النحو المتعارف عليه في أشكال السرد الخالصة.

4 - التجريب بتشظية النص

وهو اتجاه يعتمد على اختزال القصيدة من جهة الكم، ثم تقسيمها إلى مقاطع: إما بترقيمها، وإما بوضع مجموعة عناوين فرعية تتفجر مضامينها حول دلالة العنوان الأصلي. وهو اتجاه يذكرنا بقصيدة النثر الغربية ومفهومها البرنارى الذي بلورته "سوزان برنار"، والذي تبنته بعض الاتجاهات العربية، وبخاصة أدونيس وأنسى الحاج، والتى أكدت على الاختزال والوحدة، إلا أن احتمالية تسرب هذا الوعي من الفكر الغربي إلى العربى لا يقلل بحال من شأن هذا الاتجاه في قصيدة النثر العربية. لأن ذلك الاتجاه نتج في الوعي العربي عن وعى وآليات تفكير استحضرت في مخيلتها ما هو تراثي، وتساءلت عن دلائل التقسيم في القصيدة العربية التراثية، من كامل ومجزوء ومشطور ومنهوك، ثم عن دلائله في الموشحات والشعر المرسل، ثم بحثت عن تشكل له في قصيدة النثر، وهنا تبدأ المشكلة؛ فما هو شعري قبل قصيدة النثر كان يعتمد على تنويع أوزانه كدلالة تقسيم، وقصيدة النثر طرحت الأوزان كلية، فكيف يكون هذا التقسيم شكليا وموضوعيا في قصيدة النثر؟ هنا بدأت آلية التفكير تبحث عما يمكن تقسيمه، وعن تقنياته، فكان ذلك التقسيم الذي يعتمد الترقيم أو العناوين الجانبية. أما الاختزال، فهو مبدأ تابع للتقسيم، إذ النص نص شعري، لا هو قصة، ولا هو رواية، كما أن المشهد فيه لا يمكن له أن يطول، لئلا يتداخل مع نوع آخر، فالميل إلى الطول يستدعى حتما الإغراق في السردية، والحال هكذا قبل تعرف مكونات النوع النووى الشعرى. ويتمثل هذا الاتجاه في كتابات العديد من شعراء الطليعة.

يقول أحمد زرزور في "ماذا يحدث في النصف الآخر من لهاث الروح" من ديوان "حرير الوحشة"[26]:

***إن نطقت:**

اجلس الآن،

[26] - أحمد زرزور: حرير الوحشة - الهيئة العامة لقصور الثقافة 1994م.

بارح صفصافة صمتك

إن نطقت لا تلومن إلا سلطة سريرك؛

الفراشة الكاذبة اغتصبت أحراش ذكورتك

على مرأى من صراصير عمياء

عبثت في رحيق سراويلك

وتولت عندما قذفت موسيقاك في عيون

بيضاء

والنص يتكون من خمســة عناوين جانبية بخلاف العنوان الأصــلي للقصــيدة، وهي عناوين قد توهم بتعدد قصـــائد، إلا أنها في حقيقتها عناوين ترتبط بالعنوان الأول الرئيسى، ولكنها تخلق حالات شعرية لا تقل كفاءة عن المعنى الكلى للنص.

وفي ديوانيـة "مرآة الآهة"، و "أوقع في الزغب الأبيض" يعتمد أمجد ريان تقنية التقســيم عن طريق الأرقام المقطعية. ففي الزغب الأبيض تكثر المقاطع التى لا يزيد عدد أسطرها الشعرية عن اثنين فقط، وكأن الشاعر يسجل توقيعات لشهادته في الحياة، تجســد لخبرته الحميمة مع النص، وفي قصــيدة "تومئ الغواية لك" من مرآة الآهة[27]، يأتى النص مقطعا على النحو التالى:

(1)

هو ميعاد البدن

ليعطيك فرعونيته

وفضاءه اللين

وخرائطه المفتوحة

فتزرع زرع العاشقين

---

27 - أمجد ريان: مرآة للآهة - دار شعر - القاهرة - 1991م.

(2)

كنتما تشتريان الورد

وكنت تخدعها

لأنك لا تريد أن تشترى الورد

أنت تريد فقط

أن تمسح همسة الأنوثة للوجود ص92

والقصـيدة في مجلمها تتكون من تسـعة عشـر مقطعا، تضـم سـبعة وسـبعين سـطرا، موزعة على المقاطع، ويضـم أكثر مقطع فيها وهو المقطع الرابع عشـر، عشـرة أسطر، أما بقية المقاطع فتتراوح ما بين خمسـة إلى سطر واحد، والقصـيدة في مجملها تستخدم ضـمير الغائب كتقنية سردية، يختفي وراءها الشـاعر لتسـجيل آرائه في الحب، والحياة، والجنس، والآخرين، ومن ثم تصبح القصيدة عالما حكائيا يستعرض مشاهد الحياة المتنوعة، ودقائقها التي تضيع في زحام الأشياء والأحداث الضخمة، فالقصيدة ــ وكذلك قصائد الديوان ــ ترتبط جميعها في أن اللقطات التي تلتقطها من الحياة ـــ إن جاز لنا التعبير ـــ جميعا لقطات عابرة، قد لا يلتفت إليها المارة، وقد لا ننتبه إليها في حياتنا اليومية، ولكننا، وهو مايفاجئنا به الشـــاعر، نكتشف فجأة أننا نفعلها، ونمارسها، وربما نحسب لها حسابا، ولكن دون أن ندرى.

والسؤال الذي تطرحه هذه السمة في أعمال أمجد ريان ــ وغيره من الأعمال ـ التى نهجت هذا النهج، هو: ما دلالة التقسـيم والاختزال في قصـيدة النثر؟ أهو تأثر بما شـاع عن مدلولها في الأدب الغربي، وما سـاعد على تأسـيسـه أدونيس وأنسـى الحاج، سـواء بأعمالهم الإبداعية أو النقدية، أم أن قصـيدة النثر تقتضـي بالفعل ميلا نحو الاختزال والتقسيم؟

في تصـوري أن قصـيدة النثر تحمل في ذاتها ميلا نحو الاختزال، ومن ثم يأتى التقســيم تقنية من تقنيات هذا الاختزال، ليس كفرضـــية واجبة، ولكنه مخرج من مخارج البعد عن السردية المطلقة والنثرية الفجة التى يمكن أن تلحق بقصيدة النثر،

إذا أطالت من سرد أحداث عابرة، لموضوعه ليست مألوفة بالنسبة للذوق العربى الشعرى، وهو ما يعنى أن طرائق اختزال النص وتكثيفه تعددت في قصيدة النثر، سواء بالعناوين الجانبية، أو الترقيم، أو التقسيم عن طريق الفضاء الطباعى، أو الإشارات العلامية... إلخ.

5 ـ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح

وهو اتجاه أدبي يعنى تجربة حرية النص، وحرية المتلقي في أن يتدخل في بنية أو بنيات العمل، وأن يعيد بناء مقاطع النص، أو يعيد ترتيبها، أو قراءتها باستراتيجيات متنوعة، قد يقبل بعضها البدء من النهاية.

ولتوضيح ذلك فإننا يمكن أن نستدعى مثال الموشحات في الشعر العربي، ونعيد النظر في بنيته الشكلية، ونعيد قراءته بطرائق متنوعة... فالموشحات ـــ كما هو معروف ـــ تتكون من عدة أدوار، وكل دور يتكون من مطلع، وأغصان، وقفل، فلو جاز لنا أن نقرأها ـ إضافة إلى قراءتها المعروفة ـ على الأنحاء التالية:

1ـ قراءة المطلع والأقفال مجتمعة ثم قراءة الأغصان.

2ـ قراءة الأغصان مجتمعة، ثم قراءة المطلع والأقفال.

3ـ قراءة المطلع ثم الأغصان مجتمعة، ثم قراءة الأقفال.

4ـ قراءتها من النهاية إلى البداية.... وهكذا.

فلو تضمنت الموشحات دلائل لهذه القراءت، ولو جازت لنا هذه القراءات، فإنه ـ حينئذ ـ يمكننا أن نصف الموشحات بأنها شعرية مفتوحة.

مثال آخر يقرب لنا ذلك، وهو الشعر الجاهلى، وما شاع عنه من تفكك أبيات القصيدة، وما عده العرب عيبا من أن أبياتها يمكن إعادة ترتيبها، وهو ما يمكن إعادة النظر فيه، في ضوء إعادة ترتيب أبياتها لمرات ومرات، مما يعطى النص قراءات تكون جميعها ممكنة في إطار الأثر المفتوح. وإن كان هذا يتعارض ـ فقط ـ مع النتيجة المقترحة التي طرحناها من قبل في البناء الزمنى للشعر الجاهلي، والتي

اقترحت قصدية الشاعر الجاهلي في تفتيت الزمن في قصيدته، إلا أن تعدد قراءة النص إمكانية، لا يمكن معها فرض نتيجة أحادية على الوعي النقدي، ذلك أن العمل الفني، كما يقول إيكو: "لم يعد موضوعا نتمتع بجماليته، بل صار سرا يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجبا يجب أن نقوم به، وصار منبها للمخيلة"[28].

وشعرية الأثر الأدبي، اتجاه أدبي ظهر متأثرا بعلوم الموسيقى، والتي ظهر فيها نوع من التأليفات الموسيقية تعطى الحرية للشخص الذي يؤديها لأن يتدخل في بنية العمل ويحدد مدة النوتات وتتابع الأصوات.

وتعتمد شعرية الأثر المفتوح ـ في الأساس ـ انفتاح النص وتعدد تأويلاته. ذلك التعدد الذي كان يأتي قديما من الاعتماد على بنية المجاز، وما تمتلكه من تعدد في التأويلات. ومن هنا فيمكن القول: إن شعرية الأثر المفتوح ربما تتحقق في كل عمل أدبي يعتمد بنية المجاز والاستعارة لقبولها تعدد التأويل، إلا أن الأمر في حقيقته يتعدى مجرد إمكانية تعدد التأويل، ذلك أن هذا النوع من الكتابة في الأدب والشعر، إنما هو آلية مقصودة قبلا من المؤلف (فاعل النص) الذي يمارس آلية تفكير متتابعة في بنائه للنص، بحيث يجعله حقلا من الإمكانات، تلك الإمكانات التي تتيح للمتلقي أن يشارك في بناء النص. وكما يقول إيكو، وبوسور:" إنها شعرية تحاول أن تعطى الأهمية "لأفعال الحرية الواعية" عند المؤول، وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص، دون أن تؤثر فيه أي ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل"[29].

ويأتي هذا التجريب الطليعي استجابة للخلافية التي صارت عليها مفاهيم المعنى، ومعنى النص على وجه الخصوص؛ إذ لم يعد هناك معنى ما للنص يجب أن يقوله، ويجب على المتلقى أن يصل إليه، أو يرصده، وإنما صارت هناك معان متعددة تختلف تبعا لاختلاف تعدد المتلقين وتعدد تأويلاتهم. وكما يقول آيسر: "غير

---

[28] - أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ــ ترجمة: عبد الرحمن بوعلى ــ مجلة نوافذ ــ النادى الأدبى الثقافي - جدة - عدد6 - 1419هـ - ص90.

[29] - السابق – ص 85.

النقد الجديد اتجاه الإدراك الأدبى بتحوله عن المعانى التجسيدية، وتوجهه إلى الوظائف التى تعمل داخل العمل الأدبى"[30].

فلم يعد على النص أن يقول شيئا، وإنما أصبح عليه أن يبنى علاقاته لصالح معنى كلى للنص، قد يكون هو النص ذاته، وهنا قد تحولت الشعرية من تأكيدها على الكلمة وشحناتها العاطفية، إلى التركيب الشعرى في تركيزه على المعنى المتعدد، أو غير المحدد، والدلالة الغامضة ـــ القابلة لإمكانات تعدد تأويلها على الأقل ـ ولم يعد العمل الشعرى يقتضي بالضرورة أن تكون له نهاية مغلقة، أو نهاية متوقعة، أو نهاية ضرورية، وإنما يمتلك كل عمل حريته، وحرية مؤوله في أن يعيد تنظيمه... إن ذلك يعنى أن العمل يتطور ولايُستنفد.

إن العمل المفتوح لايعنى مجرد انفلاته من القواعد أو الأسس أو التنظيمات الجمالية المتعارف عليها، فهو في الأساس ينطلق من هذه القواعد والتنظيمات، ولكنه يعيد ترتيب عناصرها، ويعيد بناءها في شكل قد يجمع المتناقضات جنبا إلى جنب، وينشئ معها علاقات ما. فالعمل هو نص مفتوح ولكن في إطار حقل من العلاقات، فهو لا يتضمن الفوضى في العلاقات، ولكنه قاعدة تتيح تنظيمها. "إن العمل المفتوح يجعل التعددية في التدخلات الفردية ممكنة، ولكن ليس بشكل عديم الشكل، وليس في اتجاه أي تدخل. إنه دعوة لاضرورية ولا ذات بعد واحد، بل موجهة إلى الانخراط الحر نسبيا في عالم يظل هو العالم الذي يريده المؤلف"[31].

وهو ما يعنى أن المؤلف يبنى عمله بشكل ما يحتاج من المتلقى إلى أن يتدخل فيه ليكمله، بطريقة ما ربما يجهلها المتلقى، ذلك لأنها ليست طريقة مفروضة عليها، ولكنه يجد نفسه أمام حقل من الإمكانات تكون له الحرية في أن يتبعها جميعا، أو يتبع إحداها فقط، وتأتي بعض أعمال أدونيس وعلاء عبدالهادي ممثلة لهذا الاتجاه.

---

[30] ـ فولفانج آيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبدالوهاب علوب – المشروع القومي للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000م ـ ص20

[31] ـ أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ـ مرجع سابق ـ ص113.

يكشــف ديوان علاء عبد الهادى "ســيرة الماء"[32] منذ عتباته الأولى عن الانفتاح، حيث يحمل عنوانا على غلافه الأمامى هو: ســيرة الماء، وعنوان على الغلاف الخلفى، هو: وقائع نبوءة الموت، ويأتى البناء الداخلى للنصــوص، مؤكدا لذلك؛ فكل حدث، وكل كلمة يمكن أن توضــع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات والتأويل الدلالى لأي كلمة، ينعكس على المجموع، حيث يتصــف الديوان بما يمكن تسـميته سـيولة نصـية ما. ويرتبط العنوان الأول (سـيرة الماء) بذلك، حيث يحدد الحجم شكل الماء الداخلى، فهناك أكثر من رافد يتحدث في الوقت نفسه، وأكثر من سياق، فعلى الأقل تتحدد في الديوان ست قراءات/ روافد، وستة أصوات، لكل منها خريره الخاص في الخطاب الأم، وبدلالات مختلفة. فهناك:

1. قراءة نصوص الديوان كما هى على حالتها، وبتراتب صفحاتها (الخطاب الأم) ـ كما اعتدنا القراءة. ــ (دلالة1).
2. قراءة للمتن ثم الهامش، حيث قسـم الشــاعر نصـــه في كل صــفحة إلى متن وهامش، وضع للمتن عنوانا طوليا (اعترافات) وللهامش (الهوية) في نصوص سفر الهوية، والتي تبدأ بهيمنة المتن على الهامش من حيث البنط والمساحة، ثم يبدأ المتن في التضـــاؤل، والهامش في التنامي، حتى يتحول المتن إلى هامش، والهامش إلى متن في نهاية السفر. وذلك على المستوى البصـري، دون النظر إلى النص عند كلمتين: الأولى (الوطن)، والثانية (الفعل)، مما يفرض تسـاؤلا: هل الفعل في اتجاه الوطن هو الســبيل الأوحد الذي يتحول عنده الهامش إلى متن؟ ـــ(دلالة2)
3. قراءة المتون (المتن مع المتن)، ثم الهوامش (الهامش مع الهامش)، أى قراءة الاعترافات مجتمعة، ثم قراءة الهوية مجتمعة، فى: سفر الهوية، وممارسة ذلك فى: البدايات، أما: سـفر البعث، فيختفي منه الهامش، إلا في بدايات كل صـفحة منه ليعود للظهور مرة أخرى في نهاية صــفحة الفهرس، ثم في نهاية صــفحة التعريف بالشاعر. ـ(دلالة3)

32 ـ علاء عبدالهادي: سيرة الماء ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1998م.

4. في سفر (البدايات وقائع سفر النبوءة)، يحوى الديوان صفحات مطوية إلى الداخل، مرقمة بترقيم إضافي يحمل دلالات تشفيرية لقراءة رابعة، حيث يمكن قراءة النصوص اعتياديا مع تجاوز الصفحات المطوية وإغفالها، أو تشفيريا بدلالة الأرقام "وكأنه مونتاج متوازى التبادل بالمصطلح السينمائى": (الناس - الطوفان ـــ أنت)، وكأنه سيناريو يمارس فيه الفنان تقطيع منظره ليسرد ثلاث حكايات بالتبادل، هذا من جهة، أو ليسرد كل حكاية حتى يكملها ثم يبتدئ بأخرى، وهكذا، أى (الناس1 مع الناس2 مع الناس3 مع الناس4، حتى الناس10) و (الطوفان1 مع الطوفان2 مع الطوفان3، حتى الطوفان10) و(أنت1 مع أنت2، حتى أنت10). ــ (دلالة4)
5. ثم يأتى سفر البعث ليسمح بقراءة خامسة، حيث لا متن ولا هامش، وإنما اعتمد التشكيل الطباعى بين كل صفحتين متقابلتين، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى، أو بشكل تبادلى (زجزاجى) مقطعا من الصفحة اليمنى، ومقطعا من اليسرى. ــ (دلالة5)
6. ثم يأتى سفر البعث ـــ أيضا بقراءة سادسة، حيث أعلى كل صفحة يمنى عنوان "القيامة"، وأعلى كل صفحة يسرى عنوان (ليوم من أيام الأسبوع) تبدأ بالجمعة، وتنتهي بالخميس، الذي ينتظر جَمْعتهَ. ينتظر صلاته الخاصة، وجمعه الذي يعد به (الخميس) لذا جاءت صفحة بيضاء فارغة في النهاية.. إنها نهاية (ما) مفتوحة لم يرد الشاعر ابتسارها، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادي (الصفحة اليمنى القيامة مع ما يقابلها من أيام الأسبوع في اليسرى)، أو بشكل تبادلي (القيامة مع القيامة، وهكذا، والجمعة مع السبت مع الأحد.. وهكذا). ــ (دلالة6).

6 - التجريب على مستوى اللعب باللغة

وهو اتجاه يهتم بالتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب، ذلك أن اللغة بالنسبة لهذا الاتجاه لا تقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ، وإنما تتخطى ذلك

لتصبح هي غاية في ذاتها، حيث لا يمكن للنص أن يقول شيئا على المستوى الإفرادي للكلمة، ولا على المستوى التركيبي لسياق الجملة، وإنما تظل دلالة النص متعالقة حتى نهاية العمل، وربما ـ وهذا في الغالب الأعم ـ لا يسعى النص لأن يقول شيئا بالمعنى الكلاسيكي الذى يبحث عن معنى في النص، وهو ما يمثله شعراء مثل: حسن طلب وبخاصة في ديوان "آية جيم"، وإن كان هذا الديوان ينتمي إلى الشعر التفعيلي. وعلاء عبد الهادي، وشريف رزق، وغيرهم ممن نحا هذا النحو. والاهتمام باللغة يصل بالقصيدة دائما إلى مستوى عال من التركيز، والإيجاز، وتكثيف الدلالة إلى الدرجة التي قد تصبح معها القصيدة سطرا واحدا. يقول حسن طلب في "الجيم ترتج" من ديوان "آية جيم"[33]:

الجيم عسجد

والجيم جاهزة لتسجد

فالجيم من جدة وموجدة

وجالسة كساجدة

وعاجلة كآجلة. ص13

حيث يلعب الشاعر على تشكلات حرف الجيم في اللغة، ويكون منها نسقا شعريا تكاد دواله تخرج عن سياق المألوف اللغوي المعاصر، ولكنها لا تخرج عن العرف اللغوي القديم.

ونظرا لاستخدام المفردات التراثية، وغير المألوفة، ودخولها في تعالق لغوى يميل بها إلى الغريب، فإن الدلالة تظل مؤجلة حتى نهاية النص/ النصوص، وغالبا ما تتطلب إعادة القراءة مرات ومرات، ولكنها من المؤكد أنها تتطلب العودة إلى المعجم للكشف عن معناها قبل دخولها في سياق النص.

[33] ـ حسن طلب: آية جيم – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – 1993م.

7 - التجريب بتغييب المعنى (الغموض الكلى)

أو عدم تبليغ رسالة، حيث يعتمد الشاعر على تغييب المعنى، كلية عن النص، ولصالح النص وغالبا ما يأتي النص مختزلا في أقصى حالات اختزاله، ويذكرنا هذا الاتجاه بالبرناسية في الشعر العربي، ودواوين شعرائها، والذين تلخصت فلسفتهم في الفن في مقولة: الجمال للجمال أو الفن للفن، ومن ثم عمدوا إلى البعد عن تناول القضايا الاجتماعية، والعمل على تغييب المعنى، وعلى رأسهم في الشعر العربي الشاعر سعيد عقل، وتبعه كثيرون.

ومع تسعينات القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، اتسع المجال في إطار العمل على تغييب المعنى في الشعر، وظهرت تجارب شعرية عديدة تتبنى هذا الاتجاه، ومنه بعض دواوين الشاعر شريف رزق، وبخاصة في ديوانه "عزلة الأنقاض"[34]، يقول في قصيدة بعنوان "أدحرج الخراب، أكنس العتمة من ديوان

النجومُ لو تشهدين موائد فِضَّةْ (93/6/25)

***

صرخةُ البرق ألقتني في المرفأ (93/6/25)

***

أشهد السقوطَ

وأفتح للزوابعِ صدرى وللشَّظايا

مرحى.... ملائكتى السماء (93/6/25)

تصرخ الذبيحةُ

في جرحي (93/6/25)

***

[34] - شريف رزق: عزلة الأنقاض - طبعة خاصة- مصر - 1994م

عتمة وغبارُ يرشحُ بالفضة في قبر يتفيأ المارة... (93/6/25). ص7، 8

***

وهكذا تمضي القصيدة كلها على هذا المنوال، مقاطع صغيرة، تعتمد على تغييب المعنى، وتكثيف الدلالة، يضاف إليها تاريخ (6/25) الذى يتكرر مع المقاطع كافة، مما يكشف عن رغبة الشاعر في توقيف (تثبيت) الزمن عند هذا التاريخ ليرصد له من جهات عدة، تجسد رؤيته للخراب والعتمة اللذين يراهما في الأشياء من حوله، فالنجوم موائد فضة يغيب عنها ما يشكل مائدة، والكون برق يصرخ، وزوابع تترى، وسقوط يهيمن. والحياة تارة جرح، والإنسان فيها مذبوح، وتارة مشهد عتمة وغبار، مشهد لقبر كبير والناس مارة يلجئون إليه.

وفي الســـياق ذاته يأتي ديوان "تراب المحنة"[35] لمحمد عيد إبراهيم، والذي يعمد فيه لتغييب المعنى، يقول في قصيدة بعنوان " نمط":

تجدر بى

هذه الحياة التى قبلتنى، لكن

بعضي ببعض الهزيمة. ص50

فالنص ينحو إلى الاختزال الذي يعتمد تغييب المعنى؛ ذلك المعنى الذى يرتبط بالتأويل، ويقبل تعدد التأويلات، إلا أن هذه التأويلات. إنما هى تأويل محض، قد لايصدق على النصوص كلية، ذلك أن المعنى مؤجل بتعبير الفينومينولجيا، ومغيب بتعبيرنا.

8- التجريب بالاعتماد على المفارقة

تعد إحدى السمات الفارقة التي تميز التجريب في قصيدة النثر أنه تجريب ليس على مستوى اللغة، ولا على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلا مع ممارســـات الشـــعرية العربية عبر قرونها الطويلة، وإنما هو تجريب في أســـلوبية

[35] ـ محمد عيد إبراهيم: على تراب المحنة ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1995م.

كتابة النص (بنياته ودواله وأدواته)، وفي موضـــوعاته، وما يمكن أن تحدثه من وعى مفارق، بما يمكن تســميته بصـــدمة التلقى، ويمكن رصـــد هذا التجريب من خلال:

- آلية اشـــتغال عقل المبدع في إبداعه للنص، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص.
- وكذلك يمكن رصده من خلال التلقي، الذي يكشف عن وعى مفارق للوعي الجمالي السائد.

ومعنى ذلك أن التجريب محفوف دوما بالمغايرة، مغايرة ذوق التلقي والذائقة السائدة، ولكنه عبر الإلحاح يسعى لتأصيل وجوده، وإحداث الوعي الجمالي له، ثم ما يلبث التجريب أن يسعى من جديد لكسر ألفة التلقي، وهكذا على الدوام.

ويمكن الزعم أنه لايخلو ديوان شــعري معاصــر من اعتماد على المفارقة في بناء نصوصه، بل في الإمكان الدخول إلى عوالم نصوص لدواوين بأكملها اعتمدت المفارقة بنية لها، ومنها دواوين: عبد الكريم كاصـــد "وردة البيكاجي" وجميلة الماجري "ذاكرة الطير"، وفارس خضـــر "أصــــابع قدم محفورة على الرمل"، ومؤمن ســمير "هواء جاف يجرح الملامح"، إذ تتجلى بنية المفارقة بوصــفها بنية أساسية اتكأت عليها نصوص الدواوين في إنتاج تدلالها العام.

ففي ديوان "ذاكرة الطير"[36] لاتخلو قصـــيدة من اعتماد بنية المفارقة إما عبر البناء النصي، أو عبر الختام، تقول في ختام بعض قصائدها:

لكنها أطفأت ضوءها في دمي

ومضت.

وتقول:

إنا لم نزل هشين

قبل الأربعين.

[36] ـ جميلة الماجري: ذاكرة الطير ـ سابق.

وعند الشــــاعر صــــقر عليشــــي[37] تنبني المفارقة عبر ديوانه "الغزال" على مستويين: الأول على مستوى موضوع الديوان الذي عاد به الشاعر إلى الغزل في تاريخ الشــعر العربي، غير أنه لا يتعامل معه بمعطياته التراثية، وإنما يتعامل معه بوعي مفارق، هو وعي الإنسان المعاصر وما آلت إليه الحضارة البشرية.

أما المســـتوى الثاني للمفارقة في الديوان، فيعتمد على أبنية المقاطع في القصـــيدة، التي تأتي جميعها مختزلة ومكثفة، لايتجاوز فيها المقطع الصـــفحة في الأغلب، كما تتفق جميعها في أنها تنتهي ببنية المفارقة، حتى مع القصـــائد التي يعتمد فيها بنية التدوير، فتنتهي خاتمتها بما بدأت به، يقول[38]:

تقول:

يحيرني الصمت عندك

من أي باب سأدخل

صمتك يترك لي وفرة

في السديم

فقلت:

أعندك شيء

وما فيه حرت.

النص يعتمد على المفارقة بين هو وهي، وبين حالتها وحالته، بين ســـؤالها وسؤاله، ناهيا عن المفارقة التي تنبني في عقل المتلقي عندما يقارن بين غزل اليوم وغزل الأمس في التراث العربي، حيث لم تعد المرأة هي الغائبة عن النص إلا بما يقدمه الشاعر عنها من وصف، ولم تعد حتى مجرد الحاضرة الصامتة، وإنما غدا السؤال هو المحرك للبناء، وهو المانح النص شعريته، وهو السؤال المتساوي فيه

---

[37] - شــاعر ســوري، له دواوين عدة منها: قصــائد مشــرفة على الســهل، والأســرار، وقليل من الوجد، وأعالي الحنين، وعناقيد الحكمة، والغزال، والأعمال الشعرية الكاملة.

[38] - صقر عليشي: الغزال –ط1– دمشق – دار الينابيع –2009م – ص23.

صوت المرأة مع صوت الرجل، فلم يعد الجسد فقط هو القضية كما كان في القديم، وإنما أضيفت إلى الجسد أبعاد الوعي الإنساني.

وعند مؤمن سمير[39] ومنذ النص الأول " دوام " تتجلى هذه البنية – بنية المفارقة – لتكشف عن وعى بالتجريب، يقول[40]:

لا فكاك من التقزز

صدقنى

فأنت ستتخيل حالا

أن العقارب الثلاثة، تركب

فوق بعضها، بسوقية لا نهائية

وأن.. وأن..

لكن ما يحزن في الأمر حقا

أنك ستموت بعد قليل.....

حقيقة بسيطة، لا يجهلها أحد، لكنها، وفي سياق بناء النص تأتى بوصفها صدمة تصنع مفارقة شعرية، ومفارقة ترتبط بعالم ما خارج النص، وتضع المتلقي على حافة السؤال المصيري، سؤال النهاية والعدم والموت، إن المفارقة هنا تنتج من العالم المنبنى عبر النص (العالم الممكن) بتعبير المناطقة، ذلك العالم الذي ليس موجودا خارج النص، ولكن أوجدته الكلمات.

وفي نص بعنوان "مشيئة" تتشكل المفارقة الشعرية من عدة مفارقات تأتى مفتتة عبر النص، ثم بمفارقة أشمل يختتم بها النص، ففي المقطع الأول، يقول:

---

[39] - شاعر مصري معاصر، وله دواوين منها: هواء جاف يجرح الملامح، وبورتريه آخر لكونشيرتو العتمة، وغاية النشوة، وبهجة الاحتضار، والسريون القدماء.

[40] - مؤمن سمير: هواء جاف يجرح الملامح-ط1 – القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2000م – ص 23.

الأم تهرع إليه قبل النزول

ترقيه

إحساسها بأنه المسروق لا محالة.

وفي المقطع الثاني:

الأب من أسفل العدسات

ينظر إلى الجيب المطرز، ويتمتم

بدعاء مكتوم.

وفي المقطع الثالث:

كلهم لا يسمعون الهاجس

وهو يقض مضجعه كل ليلة، بكل قسوة.

وفي المقطع الرابع:

لكنه يخرج في آخر العام، متخفيا، فيمر قرب الناصية

ظل البنت المضيئة

فيسرق قلبه.

ثم تأتى المفارقة الأخيرة باعتبارها خاتمة، إذ في ظل هذا الجو المشوب بالتوجس والقلق، والألم وانتظار الموت، يمر به ظل البنت المضيئة فيسرق قلبه.

إنه الانحراف الدلالى الذي يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، وهي المفارقة الأبدية التى تتشكل بين الموت والحياة، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها، ففي أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة، وفي أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت.

ومن هنا تعد أداة الاستدراك " لكن " تقنية أساسية في بناء النصوص، إذ المفارقة هنا تنبنى من خلال الموقف والموقف المضاد.

وتتشكل آليات المفارقة في نصوص الديوان من خلال:

- أدوات الاستدراك والاعتراض وبخاصة الأداة " لكن " وتحولاتها.
- وتتشكل أيضا من خلال بناء الموقف والموقف المضاد، والصورة والصورة المضادة.

يقول مؤمن سمير:

حين سرت وحيدا

في هذا المساء الشتوي

اصطدمت بأربعة أشباح

كان كل منهم يسير وحيدا

في هذا المساء الشتوي

لكننا أصبحنا رفاقا حقيقيين

بعد أن أسر كل منا

للمحلات المغلقة

بأنه حزين ووحيد

في هذا المساء الشتوي.

فالأداة " لكننا " تفصل بين حالتين، الأولى لقاء الأشباح ووحدتهم في المساء الشتوي، والثانية هي الموقف المفارق المتمثل في الرفقة الحقيقية، وتكشف المفارقة عن بعد آخر خفي، هو الغربة والوحدة في المدينة التي يسكنها الأشباح، وهو ما تكشف عنه دلالات " المحلات المغلقة "، إن المفارقة هنا تعبر عن رؤية الإنسان الشاعر بالمدينة، وما يكتنفها من أبعاد غير مرضى عنها بالطبع كتحول سكانها

لأشـباح. وهو ما يشـكل أيضـا حالة من المفارقة مع الغائب المضـاد للمدينة (قرية كان أم أية عالم آخر يرتضيه الشاعر ويجد فيه الرفقة)..

وتتخذ المفارقة أبعادا متعددة عند فارس خضـر في ديوانيه " أصـابع صـغيرة محفورة على الرمل "[41]، و"الذي مر من هنا"[42] ومنها:

- **المفارقة المجازية:**

التي يكون المجاز- بمفهومه الواسع - هو المنتج للمفارقة في النص، إن لم يكن مكمن الشعرية فيها، يقول في قصيدة بعنوان "سيرة الأفاعي":

يخرجون من جلودهم

كل ليلة

لينبشوا الذكرى

ولد أحمق في عينيه دمعتان

يطارد القمري في أعشاشه

ويطير مع اليمام. ص6.

حيث يهيمن المجاز على النص، بدءا من خروج الآدمين من جلودهم كل ليلة وكأنهم الأفاعي، حيث لم يتم الاعتماد على البناء الفني لأسـاليب البلاغة القديمة (تشـبيه – اسـتعارة – كناية....) وإنما يتم المزج بين الأفعى والإنسـان كما لو كان الأمر تبادلا للأدوار، وهو ما تنتجه دلالة المجاز ليس إلا في إحداثها للمفارقة.

- **المفارقة السردية:**

حيث يكون السـرد هو المفارقة المنتجة للشـعرية، يقول في قصـيدة بعنوان "كابوس فردي" من ديوان "الذي مر من هنا ":

---

[41] - فارس خضر: أصـابع صـغيرة محفورة في الرمل – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2002م.

[42] - فارس خضر: الذي مر من هنا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2002م

إله الأسى:

وجدوه منتحرا في خرابة.

المغفل،

أدمى ظهره بشوك خطايانا.

وبكى من أجلنا كثيرا،

حتى مسحت السماء بيدها خده

لكنه لم ينل غفرانه أبدا.

فالمســـرود عنه يفترض به أنه ينتمي للآلهة، والآلهة لا تنتحر، ومن ثم تحيل الدلالة إلى الإنساني، غير أن مسار النص سرديا يجبر على الإحالة إلى الآلهة مرة أخرى، وتستمر المفارقة في إطار السردي حتى نهاية المقطع.

- **المفارقة اللغوية:**

والتي تعتمد على الدلالات اللغوية في تعالقها وتضـــادها بين الدلالة الحرفية للمضمون والدلالة الجديدة التي يظهرها السياق، يقول في قصيدة "نهار ميت":

حضن شائك

أتحدث عن الغربة وأنفاسنا تتعانق

ويدي تسند جبهتي

لكنني كل فترة أبصق ضحكاتي

في سلة المهملات

ثم أكنس من ذاكرتي

قتلى مغدورين بظهورهم

كانت الحياة مرشوقة كسكين أخرس.

فكل علاقة لغوية "جملة" تعتمد مفارقة، بدءا من التعالق بين الحضن والشوك، والغربة وتعانق الأنفاس، واليد التي تسند الجبهة، وبصق الضحكات، وكنس الذكريات، والحياة كسكين، كلها علاقات لغوية مفارقة في بنائها.

- **مفارقة الحالة:**

وهي المفارقة التي تعتمد إحداث الموازنة بين حالتين، وناتج التدلال العام هو المنتج للمفارقة، مثلما يرد في قصيدة "دائما " من ديوان " الذي مر من هنا":

يا حبيبي

لماذا لا أمسك لذة

إلا بفاجعة؟

فالمفارقة تنتج بين حالة مخاطبة المحبوب والإمساك باللذة، وبين الفاجعة التي تقترن بها، والتضاد بين الحالتين هو مكمن المفارقة

ثانيا- التجريب الموضوعي

يخضع التجريب الموضوعي لاعتبارات المتغيرات الثقافية الحادثة في المجتمع، والرغبة في مواكبتها أو سبقها (وهي رغبة الأدب دوما في تجاوز حدود ما هو مألوف إلى أفق لم يتم ارتيادها بعد) وليس معنى ذلك أن الموضوع الأدبي يسعى نحو كتابة المستقبل، وإنما يعني البحث عن طرائق جديدة لتناول الموضوع تخالف الطرائق السائدة أو المأهولة.

وتعد الطرائق التي يتم بها تناول الموضوع أو حكيه أو سرده أو حتى إخباره هي جوهر علم السرد بتفريعاته المتنوعة (دراسة المادة القصصية – دراسة الخطاب – دراسة الدلالة)، فالموضوع الواحد يمكن سرده بطرائق متعددة، تبعا لمادته، وطرق خطابه، وعلاماته السيميائية، وهنا تكمن إمكانات التجريب في بناء النص الشعري، مما يسمح بإمكانية سرد موضوع تراثي – مثلا – بخطاب

ودلالات ما بعد حداثية، والعكس يكون، وهو ما جعل الشعراء جميعهم عبر مختلف العصور يسعون للبحث عن سرود جديدة للموضوع.

وقد تنوعت اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع في الشعر العربي في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة، وكان منها:

1ـــ التجريب على مستوى استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد فى إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فني جديد.

2ـــ التجريب على مستوى البحث في الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.

3- التجريب من خلال رصد خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التى يمارسها البشر كافة.

4ـــ التجريب بالاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها فى تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التى يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

5ـــ التجريب بالاعتماد على الاشتباك مع التكنولوجي ومفرداته ومعطياته الجمالية التي لا يستطيع التواصل معها إلا من يمارس تطبيقاتها.

1- التجريب على مستوى استلهام التراثي وبعثه

لقد وسع الشعر– بدءا من ستينات القرن الماضي - من بنية استلهام التراثي في بناء شعرى على المستويين الشكلي والموضوعي، حيث اتخذت مستويات التراثي في الشعرى أبعادا أكثر تشاكلا نتيجة لتنامى إحساس الشاعر بالقلق والمعاناة الإنسانية, وتنامى الفوارق بين طبقات البشر، وتضخم الصراع الإنساني، ليس هذه المرة مع قوى الطبيعة، وإنما مع قوى الآلة والسلطة وأسلحة الدمار، وسيطرة المدنية بكافة مظاهرها المقيتة بالنسبة له، لقد تنامى إحساس الشاعر بالعالم، الذى لم يعد يراه صافيا رائقا كما كان قبلا مع الأجيال السابقة، وإنما أصبح قاتما مرعبا،

ومن ثم جاءت تجربته الشــعرية انعكاســا لرؤيته الحياتية وتعبيرا صــادقا عنها، وبحث الشــعراء عن مخرج من هذا الضــيق النفســي الجاثم على الصــدر، فهرب بعضـهم إلى الطبيعي والواقعي، وبعضـهم إلى الفلسفي، وبعضـهم إلى الأسطوري، ولكنهم اجتمعوا تقريبا على اتخاذ الديني والتراثي مرجعية شــعرية، ومن ثم كان أحد المظاهر المهمة في تاريخ الشــعرية العربية المعاصــرة اللجوء إلى الخرافة و الأسطورة، والرموز والنصوص الدينية.

وتعمل آلية اســتلهام التراثي على إعادة تأويل واكتشــاف ذلك التراثي ثم العمل على بعثه من جديد، في إيقاع جديد ولغة تواصــل جديدة. وأحيانا شــكل فني جديد، وهنا يلعب التنـاص دوره على مســتويات ثلاثة: (تنـاص مع تراثي. - تنـاص مع عناوين وأعمال أدبية - تناص مع مثل شعبي سائر).

وفى كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضـار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضـار الموقف الصوفي العرفانى، كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني انتماء خاصا بقدر ما تنتمي إلى ما وراء الموقف الديني، أي الروحانية، تلك الروحانية التي غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع الديني في كتابات مثل: فريد أبو سعدة، ومحمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكري، وعبد الناصر هلال.

وقد أنتجت الشعرية العربية أعمالا كان هذا المستوى من التجريب واضحا فيها على نحو شــامل، ومنها ديوان "ذاكرة الوعل"[43] لفريد أبو ســعدة، الذي يعتمد فيه إجمالا على إعادة صياغة أساطير قديمة، وخلق أساطير حديثة.

ومنذ العنوان يتبدى اختلاط هذه الرؤى، إذ يطالعنا الوعل بذاكرته التي تؤسس لثبات ليس بثابت، فالوعل Capra ibex نوع من أنواع التيوس، عرفه الإنسان منذ قديم الزمان، وارتبط دائما بالموروث المقدس، حيث تشير إليه التوراة، حينما طلب اسـحق من عيسـو أن يبحث له عن شـيء يلهو به (سـفر التكوين: 23، 3)، ويعتقد

[43] - فريد أبو سعدة – ذاكرة الوعل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1997م.

أيضـا أن الوعل كان رمز إله القمر على عهد بلقيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل المنحوتة قد زينت عملة معدنية عثر عليها في معبد إله القمر في مأرب.

والحضـارم منذ العهد الحميري يكبرون الوعل، وتوجد أحجار في شـرق حضرموت عليها كتابة بالمسند تدل على تقديسه، واستمر عبر التاريخ وحتى اليوم الاحتفال باصـطياده، حيث يعلن عن أوقات الصـيد، فيقوم جماعة بالرحيل إلى الجبال التي ترعى فيها الوعول، ويقيمون عشـرات الأيام لاصـطيادها، وعند عودتهم يدخلون المدن والقرى في جو من الفرح الشـعبي والغناء وإطلاق النيران، وهم يحملون رؤوس الأوعال التي اصطادوها.

وفى ظل هذه الأجواء التي تحيط بالوعول يختار الشـاعر لديوانه عنوان ذاكرة الوعل، ويفرض على المتلقي – النموذجي بالطبع – أن يسـتدعى في ذاكرته ذلك التراث العريض والمقدس للوعل، وأن يربط بينها، وبين الحالة الشـعرية للشـاعر، إذ إن الوعل يتصـف بوجوده منفردا في الغالب، وهو ما يتقابل مع صـوت الشـاعر الراصد الذي تكشف عنه حركات الضمائر السردية، والذي يظهر بمفرده من خلال الضمير "أنا"، أما بقية المشاهد فترد دائما بضمير الآخر "هو"، يقول الشاعر:

4 فى أهوج

15 – 16 – 17 فى يوه

13,14,15,16,18 فى هلهلت

18 و19و20و21و22دوسم.

حيث قسم نصوصه إلى دفقات، كل دفقة تتشكل في هيئة طلسم سحري يتوازى مع الدفقة الأخرى، مثال ذلك:

الدفقة السابعة (إيزام)

يومها: السبت. كوكبها: زحل. معدنها: الرصاص. ملاكها: كسفيائيل.

والسفلى: ميمون. حرفها: الزاي.

" قالت: هكذا أتم الرب حكمته

قالت: وهكذا تخيم الظلمات على كل شيء

قال: العالم كله سكون

قالت: لأن من خلفه يرتاح في سمائه.

حيث تجتمع عناصــر متعددة تنتمي إلى أكثر من حقل أســطوري وديني، فهو يبدأ في جو أسـطوري متسـائلا فيه عن الصـمت والموت، والليل الذي يغمر النار، والحاجة إلى البطل أو المخلص أو المضحي. وهو ما يتناص مع: المسيح المصلوب على اللوح، وبروميثيوس الذي ســلطت عليه الآلهة – عقاباً له- طائراً ينهش كبده، ويختلط البناء الأسـطوري القديم مع ما هو معاصـر، ليشـكل عالما تكاد لا تسـتطيع فيه ملاحقة الانتقال بين الماضـي والحاضـر، ولكنه يتغيا شـكل السـرود الأسـطورية كما كانت عليه.

وقريب من هذا المدخل، تأتي بعض تجارب محمود نسـيم الشـعرية، يقول في قصيدة بعنوان " تداخل" من ديوان "كتابة الظل"[44]:

مطوفا ـ

رفعت قائما من البيت لكي أشم ماء هاجر وحجر إسماعيل

آنست ابتراد النار في مقام إبراهيم.

واقتربت من دار أبى سفيان ـ آمنا قيامة العبيد.

فتنة الدين الجديد

وانتهيت للجبال والجبال

فهل سوى البترول والطلول ما استكن فى الصحراء

واستوى على محامل الجمال

[44] ـ محمود نسيم: كتابة الظل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ـ 1994م.

وهل سوى سقاية الحجيج والحداء ما استخلفت

تلك نجمة القطب وأول المحاق. ص42

فالشـــاعر يســـتعيد عبر قصـــيدته تاريخا كاملا من التراث العربي الديني، هو تاريخ هاجر، ونشأة البيت الحرام، وحجر إسماعيل، ونار سيدنا إبراهيم، وفتح مكة "من دخل دار أبى سفيان فهو آمن".

وفى حركـة خـاطفـة، يمتزج فيهـا التراثي بـالآني (البترول)، ثم يمتزج الآني بالتراثي مرة أخرى "سـقاية الحجيج"، ويتفتت البناء الزمنى، لينقل النص من إطار السـردية إلى مجال الشـعرية، ليجسـد لحالة العربي المعاصـر صـاحب هذا التراث العريق الذي يجوســه تاريخه، ويطرح السـؤال، سـؤال المحاق، والزوال التدريجي الذي تنمحي فيه مرتكزات الروح أمام التحول الآني للحياة/ 43:

فلفتني سحابة

ولفنى ولف صحراء الجزيرة الزوال.

ويقول أحمد الشهاوى في "حاء ميم" من ديوان " قل هي":

أردت موتى

وأنا الذي تجلت لغاتي في هتك سر بواطنك.

نزعت هيكل هدهدك

وطلبتني أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر في الرمال.

أنا لست نوحا

كى أسمى البحر عمرا ضائعا

ولدى وقت

أقصر قامة من قبلة ص134.

فالبناء النصـــي لا يعتمد على تقديم أسـطورة أو رمز تراثي ســابق، يســتلهمه الشاعر ويضع حالة موازيــة لـه، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثي "سـفينة نوح"، لرصـد مشـاهد الحيرة والقلق وطلب المسـتحيل، وهي السمات التي يتميز بها الإنسان المعاصر.

ويقول عبد الناصر هلال في " تدخل البحر امرأة"[45]:

أنت اختبرت خصوبتي

فهل صار بوسع الأنوثة أن ترتقي ظمأ الامتزاج؟!

ناصبتني العداء

"أنت فاتنة وأنا هرِمٌ"

سخونة رغوتي دليل وحيد على انتماء الماء للنار

أنا النار

وخيول جسدي ـ عند تخوم كفيك ـ جائعة للخراب

أنا الخراب الـ...

سأفتح شرفة على الأسفلت

وأنادى الحضارة من خلف باب زجاجي

وربما أسهر ليلة بكاملها معه (أبى حيان التوحيدي)

لأعرف رأيه بوضوح فى الوطنية

وأستدرج العاهرات بعد انتصاف الليل.

والنص على الرغم من تضمنه رموزا تراثية، هي رجل الصحراء، وأبى حيان التوحيدي، وإيحاءات الجســد التراثية من اختبار الخصـــوبة والفحولة، وســـخونة

[45] ـ عبدالناصر هلال: امرأة يروق لها البحر ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ـ 2000م.

الرغوة، إلا أن هذه الرموز جميعها تتضـــافر في خلق جو روحاني، ليس بين رجل وامرأة، ولكنه بين رجل معاصر، ومرتكزات يسعى لتجميع متناقضاتها في سلك نظم موحد. وبما أن الشاعر يعرف مسبقا أن هذا الكون لم يعد يجمعه نسق متحد، فقد آثر أن يدخل هو لعبة المتناقضـــات، ليفتح شـــرفة على الأســـفلت، وينادى الحضارة، وأن يمارس المتناقضات مع أبى حيان التوحيدي، ثم يدخل اللعبة بكاملها في اســـتدراج العاهرات... إنه بحث منتظم عن كون لم يعد منتظما، بدءا من مرتكزاته التراثية، وانتهاء بكل ما هو معاصر.

ويقول جرجس شـــكري في "عاليا عند الفرعونة" من ديوان "رجل طيب يكلم نفسه"[46]:

"مرثا" في ثوب أمي

تمنح كيس نقودها للمدعوين في حفلتي التنكرية

وهي تغسل الأطباق وتعد الشاي

تغمز لي بقبلتين فتطول لحيتي إلى الأرض

"العازر" الخارج لتوه من القبر بعد أربعة أيام

يدخن بلا أسنان

محتفظا تحت سرواله بعروستي الشمع

... أسرعي يا مرثا

حمروا الطائر

ناقَشوه حتى لحمه العاري

فطار عاليا

رأينا ريشه يسقط من الضحك ص50، 51.

[46] - جرجس شكري: رجل طيب يكلم نفسه - دار شرقيات - القاهرة - 1998م.

وعند جرجس شكري تعود مرثا ولعاذر، ليس في إطار وظيفتهما القديمة، ولا تراثهما المتعارف عليه، ولكن في تشكل يرتبط بمظاهر الفقر والحرمان والقهر المعاصر، ويبدو موقف الإنسان الحائر بين إيمان بالسماء ومحاولة الفكاك التي تنتهي بالقهر أيضا.

ويأتي المستوى الثاني من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمى سالم، وبخاصة في ديوانه "الواحد الواحدة"[47]:

ومرة: الحياة من غيرك حبلى بالمسرات

ومرة: نحن أسطورة الحب فى زمن الكوليرا /87

ويقول في "كوكب الصفح" /91:

عندئذ:

أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدسائس

وثم ثعلبة

فسألت: هل رعيت كوكب الصفح؟

ويقول في "ودع" /70:

ربما صارت مقابض الفضة أشهى من:

"الوتر والعازفون"

فالحب في زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائي، والوتر والعازفون كتاب نقدي في الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبي سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو ما نجده أيضا في ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة

---

[47] - حلمي سالم: الواحد الواحدة - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة - 1997م.

والنفس أمارة / 32

ويقول في "تاجر الملوح" /92:

عشرون كمنجة فى الجلد وبروحى فى التنفس:

على خده يا ناس مائة وردة

انصرف القائد دون بلادى بلادى /92

فالنفس أمارة، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أمارة بالسـوء"، وكذلك على "خده ياناس مائة وردة" أغنية ذائعة، مع إحداث تحوير لها إلى الفصـحى، وهو ما يشـي بهيمنة التراث الشـعبى، وتداخله مع النص لتجسـيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

وهذه النصـوص في تشـاكلها مع التراثي واسـتلهامه بالتقنيات السـابق ذكرها، إنما هو اتكاء على موروث حكائي في المقام الأول، فالذاكرة التراثية العربية ذاكرة حكائية تنتمي إلى السـردي أكثر منها انتماء إلى الشـعري، فالمثل الشـعبي هو تلخيص لحكاية بدليل مضـرب ومورد المثل كما هو ثابت في المصـادر المعنية، والأسـطورة هي حكاية خرافية، والنصـوص الشـفاهية الشـعبية بدءا من ألف ليلة ومرورا بسيرة عنترة، وانتهاء بالسيرة الهلالية تنتمي إلى السرد، ومن ثم فإن اتكاء الشعري عليها، إنما هو اتكاء سردي، واستدعاء لعناصر وتقنيات السرد إلى البناء الشعري، وعليه يفرض الشعر قانونه على هذا الموروث سواء بالتحريف أو إعادة البناء أو تعدد الدلالات، وغيرها من التقنيات والبنى الشعرية، وهو ما يمكن رصده عبر دخول السردي في الشعري ومستويات التعامل معه.

2 – التجريب على مستوى الخبرة الجسدية

وهو اتجاه يعتمد على اللغة المباشـرة للجسـد بوصـفه شـكلا للتجريب، أو ما يمكن تسـميته بأدب البورنو الذى يسـتخدم الجسـد وتجلياته الغريزية في بناء النص، حيث تعرى فضـيحة الجسـد معايير البروتوكولات الاجتماعية التي تفرض هيمنتها

على واقع يرى فيه الأدب أنه واقع مزيف، ومن ثم تسعى هذه الكتابة لاستخدام الجسد في مختلف تجلياته الغريزية بوصفه واقعا حقيقيا في مقابل ذلك الواقع المزيف، وإن كان واقعا مرفوضا، إلا أن قضية الرفض والمبادئ الأخلاقية نفسها، غدت محل رفض في أدب الطليعة، ومع كتابة قصيدة النثر، وكما يقول علاء عبد الهادي: "يضع هذا الأدب المجتمع في أشد عاداته خصوصية أمام المرآة. إنه أدب الفضيحة، الفضيحة التي تستدعى الإدانة لا لمن كتبه فقط، بل لبنية المجتمع بأسره. هكذا يضحى الجسد – في حساسية هذه الكتابة – مرآة، ويضحى العالم بوابة مرور له، بعد أن كان الجسد بوابة مرور للعالم، وتكمن لذة الاكتشاف الكبرى، حين ندرك – في أثناء القراءة – أنه لم يتبق شيء من البصيرة سوى البصر"[48].

ومن هنا تكتسب كتابة الجسد بفلسفتها خصوصية في منطقة شعرية قصيدة النثر، بما تحدثه من وعى جمالي مفارق.

في ديوان ظبية خميس "المشي في أحلام الرومانتيكية " تقدم الأنثى الشاعرة خبراتها في موضوعة الجسد، لتؤسس من خلالها وعيا نسويا يحتكم إلى الخبرة بالنوع، تقول في قصيدة بعنوان "لغة سرية "[49]:

يحلم جلد الأنثى بمن يلعقه

يحلم شعرها بيد تعبث به

تحلم يدها بعرق باطن الكف الأخرى

تحلم شفتاها بوهج القبلة

تحلم ركبتاها بقبلتين من نوع آخر

تحلم الحلمة بمن يمتص الصدر بشوق

---

[48] - علاء عبد الهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية ـــ مجلة أبواب ـــ دار الساقى - بيروت - عدد 26 - 2000م - ص190.

[49] - ظبية خميس: المشي فى أحلام الرومانتيكية -عيون جديدة –القاهرة- 1996م- ص11-12.

يحلم العنق بمن يلثمه برقة مؤلمة

يحلم الجسد بمن يحتويه حتى ما غير نهاية

يحلم القلب بان تخاطب دقاته القلب الآخر

تحلم الروح بمن يسكنها معه

تحلم القدمان بالمشي معه

والذراعان بهدهدته عند النوم

تحلم العينان بلغة سرية لا تحتاج الى أي نوع من الكلمات

تحلم الأذن بسماع اسمها فى مخيلة الآخر

كل شئ جاف بينما تحلم الأنهار بالفيض. ص11، 12.

فالتنويعات التي تقدمها الشاعرة تشمل الجسد بأعضائه كافة، وتفرد لكل عضو من أعضاء جسد الأنثى متطلباته من الآخر (المحبوب)، والتي تقدمها الشاعرة بوصفها متطلبات أساسية لا تخلو من بعد رومانسي، لكنه في نهاية الأمر يمثل كشفا عن مستور لا تتم مناقشته في الوعي الثقافي العربي بسهولة.

وبين الحلم بما يجب أن يكون والإشارة إلى الواقع الحادث الذي يمثل الإحباطات الفعلية تتكون الدلالات النصية لتشير إلى وعي المرأة بجسدها وكيفية حصوله على سعادته (حلمه) في كافة تفاصيله.

أما عند سعدية مفرح فيأتي التعبير عن الجسد من منظور آخر، يتناول فيه عذابات الجسد في علاقته بالذكورة، وفي تعرضه للتعذيب والانتهاك، ويأتي ديوانها " كتاب الآثام "[50] راصدا لهذه الممارسات، تقول في قصيدة بعنوان "لا تعليق":

تكتب في دفاترها السرية:

أن يضرب رجل امرأة

يعني أن تتورم عين الشمس

[50] - سعدية مفرح: كتاب الآثام - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة- 1997 م.

وتنزف ذاكرة الأنجم

وأن تلقي الكرة الأرضية

بأنوثتها في قعر الكزن

وتنتحر...

ماذا يكتب في دفتره؟!   ص 127

فالنص يقيم حالة بين قهر الرجل وشعور المرأة، فانتهاك الرجل لجسد المرأة ليس مجرد حدث يمكن أن يمر هكذا، ولكنه حدث يتصل بالكون ومفرداته من شمس ونجوم وكرة أرضية، يداخلها الخلل في صيرورتها عندما تتعرض امرأة لانتهاك جسدي، ثم تختتم النص بحالة المقارنة بين الذكورة والأنوثة في تسجيلهما لهذا الحدث.

وتأتي تجربة علاء خالد في ديوانه "وتهب طقس الجسد إلى الرمز" منطلقة من مفهوم الجسد، ومؤصلة له، يقول في قصيدة بعنوان "العناصر"[51]:

جسد ثان:

أربعة عشر عاما يتوجها حيض وفير، ومبعثرة في المنزل، بين الشباك ومرآة النوم، طوطمها الرجولة في جسد عمره خمسة عشر عاما مبعثرة بين الأصابع وطوطمها الأعضاء الجنسية البسيطة ص14.

إن الجسد عند علاء تأريخ لتاريخ المرأة ــ امرأة ما ــ على الأرض، من خلاله تتشكل، ومن خلاله تعي وجودها، وعن طريق أعضائه تحسب عمرها، إلى أن يصبح الجسد مرآتها للعالم، ويهيمن على فلسفتها ومفهومها عن الحياة.

وتتأسس تجربة عماد أبو صالح في ديوانه "أمور منتهية أصلا"[52] على رصد خبرات الجسد الحميمة من خلال شخصية نيرمين، يقول في قصيدة بالعنوان ذاته:

---

[51] ـ علاء خالد: وتهب طقس الجسد إلى الرمز ـ كراسات ـ أنوبيس ـ القاهرة 1991.

[52] ـ عماد أبو صالح: أمور منتهية أصلا ـ دار الفضيلة ـ 1995م.

أنظر فقط في عيني نيرمين

وتشيح بوجهها نيرمين

أقول:

تداهمها الدورة الشهرية

ولها زوج قذر يضاجعها مرتين أسبوعيا

وأبوان قذران لا يزالان يضربان بعضهما

لولا المساحيق لبدت بشعة جدا ـ نيرمين

ثم إن مطبخها الصغير به بقايا فاصوليا

وأوان كثيرة

وهي ـ كذلك ـ شهوانية جدا

يو هو هووه:

فتحت الباب فجأة ووجدتها قريبة جدا من رئيس العمل ص11.

إن مفهوم الجسد هنا يرصد للحظات الجسدية في حياة نيرمين، عينيها اللتين تبدوان مؤجلتي الدلالة، حتى يستكمل النص دلالتها بأنها شهوانية، ويستكمل الرصد مع وجهها الرافض له، ومع الدورة الشهرية، ومع اللحظة الجسدية في حياة الأبوين وهما يضربان أحدهما الآخر، وما لذلك من دلالة تبريرية لشهوانية نيرمين التي ستأتي، ثم للمساحيق التي تغطى بها نيرمين جسدها/ وجهها، ثم لمؤثر صوتي يدلل على شهوانيتها، ثم لدلالة أخرى، وهي قربها من رئيس العمل، ذلك القرب الذي يشي بتفاعل الجسدين.

وفي تجربة شـريف رزق " الجثة الأولى"[53] يبدو الجسـد فلسـفة لفهم الحياة، ومدخلا من مداخل الكشف عن جنباتها، يقول في قصيدة بعنوان "المدى يصعد من جسد":

ربما تجدين بين المسجدين

الجثتين، وربما

تجدين بين الجثتين

الضائعين، وربما

ترخين في

عشب البياض. بهاء نهديك

الندى، على شهيق دمى،

فأكتب:

جثة ص 49 - 50

حيث يصـبح الجسـد معادلا موضـوعيا للروحي الملهم، فالناس جثث ضـائعة، والمتعة التي يمكن أن يحققها ارتخاء نهدين.. جثة، والدم يشـــهق فيصـــير جثة، والحياة تغدو جسدا هامدا/ جثة.

ويقول في قصيدة "وأشهد خلق أشكالي العديدة" /29:

أوَ كلما سوَّرت مملكتي بأعضائي، وضمخت الهواء بشهوتي،

ورقصت في شبق وحيدا، حوّمت حولي غزالات السماواتِ

الشريدة؟

حيث يصير العالم الخيالي الذي يبنيه كل منا في خياله مسورا بأعضاء جسده، ويصـير الهواء معطرا بشـهوة جسـدية، ويهيمن الجسد بتجلياته على مظاهر الحياة؛ فيختلط ما هو روحي بما هو جسدي، وتذوب الروح، وتتجسد الأشياء.

---

[53] ـ شريف رزق: الجثة الأولى ـ هيئة قصور الثقافة ـ مصر ـ المنوفية ـ 2001م.

والديوان في مجمله يتكون من خمس عشـــرة قصـــيدة، تدور حول الجســـد وتشكيلاته جميعها، بدءا بعتبة العنوان، وانتهاء بتكونها النصـي، وهو ما يشـير إلى أن مفهوم الجسد، بالنسبة لقصيدة النثر يمثل بوابة للتعبير الشعرى، ونقل الشعرية إلى عالم بلا زخارف، ترى في القبيح أو المبتذل ــ من وجهة نظر الذائقة الجماعية (التلقي) ـــ عالما من عوالم الشعرية، ومن ثم تنقلها إلى عالم الجمالي ـــ من وجهة النظر الأدبية.

إلا أن هذا النوع من الكتابة الأدبية في قصيدة النثر، قد لا يعبر كله عن مستوى تجريبي بما يســمح أن يكون اتجاها، ذلك أنه كثيرا ما يكون محض تزيين شــكلي، لتضمين مفردات جنسية، قد لا تعبر عن وعى طليعي يمكن تصنيفه في اتجاه، وهو ما يحتاج إلى دراسة منفصلة لا يتسع لها المجال هنا.

3- التجريب بتقديم خبرات الحياة الشخصية (تفاصيل الحياة اليومية)

وهو اتجاه يهتم بتفاصـــيل الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضـــوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة، مما يسمح بتعدد الرؤى التي ترصد لهذه المواقف التي كثيرا ما يستوي لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالي، وهو ما ساد عند شعراء الجيل التسعينى بشكل لم يسبق له مثيل، وإن كانت بدايات الاتجاه تعود إلى منطقة الشعر السبعينى والثمانينى، وإن لم يكن بمثل قوة التســعينى. يقول جرجس شــكري في قصــيدة "ســترة" من ديوان "ضرورة الكلب في المسرحية"[54]:

أنا وسترتى نخرج في نزهات شتائية

أعهد إليها بحفظ سجائري

---

[54] - جرجس شكري: ضرورة الكلب فى المسرحية ـــ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـــ القاهرة -2000م.

ولا نسأل أحدا عن الطريق

أحملها في يدي حين يختنق العالم

وأحيانا تقفز إلى كتفي كقطة. ص13

إن الســـترة وهي مفردة ضـــائعة من مفردات الحياة اليومية، يتخذها جرجس شـكري ذريعة لاختراق هذا العالم، ويتحول الشـاعر إلى موضـوعه. والموضـوع يصبح هو الشاعر/ السترة الباهتة، التي ترافق دون أن تتحدث بمهاترات يرى فيها الشاعر ضجيجا أصبح يميز الحياة المعاصرة، تلك السترة التي أصبحت في لحظة كل ما تبقى للشـــاعر من تراث لا يعلم من أين جاء، ولكنه يؤدى دوره بفاعلية في معترك الحياة.

لقد استطاع الشاعر أن يصنع من السترة معادلا موضوعيا للتعبير عن الوحدة والألم، وتعبر عن رأيه في الحياة والعالم، فهي تحب الشـــارع، وتمنحه حق التدلل، وتحمل صمته المستمر، وتناقضاته بين حب الحياة وكرهها.

وقريب من هذا الاتجاه تأتي بعض دواوين عادل جلال في اعتمادها على التفاصـــيل اليومية التي من خلالها يحاول تقديم رؤية للوجود من حوله ولأنماط البشـر وأشـكالهم ومعاناتهم اليومية، وقلق الإنســان المعاصـر، ومنها دواوينه " ما الذي أعشـقه هنا، ما الذي يعشـقني هنا"، و "مائة قصـيدة ليسـت لها"، و"العجوز الذي يأكل المشمش".

في ديوانه " العجوز الذي يأكل المشـمش"[55] يلتقط قصـائده من تفاصـيل يومية موجعة، تعبر جميعها عن معاناة المواطن المصـــري في كفاحه ليحيا، وصـــراعاته الداخلية مع الحياة، وهو ما يجمله في قصيدة بعنوان " بين لحظة وأخرى "، يقول:

التفاصيل هي العذاب اليومي

قد تكمن بين لحظة وأخرى

---

[55] ـ عادل جلال: العجوز الذي يأكل المشمش– أرابيسك للنشر والتوزيع– القاهرة – 2009م.

قسوة وحشية

وأخرى بنية داكنة بلا ملامح

وأخرى بلا سبب تطيح بك

مدرجا على رصيف غريب

في بلاد لم تكن غريبة أو بلاد غريبة ليس اسمها التفاصيل

ولكن القضاة حين يرمونك إلى المشنقة

ينظرون فقط للوقائع الكبرى

ولا يلتفتون...

... أن التفاصيل كانت تؤلمهم وهي تنزل شفرات حادة

مع البول

في استراحة المداولة. ص 27.

فالتفاصيل اليومية بهذا المعنى هي المتن وليست الهامش، وهي التي يكمن فيها الواقع الحقيقي، لكنها دوما يتم تجاهلها لصـــالح القانون أو الأعراف والتقاليد، ولذا تظل الفجوات في إمكانية تحقق العدل الممثل هنا في صـورة القضـاة الذين يعرفون أن هناك تفاصيل قد تخالف ما سينطقون به من حكم.

إلا أن بعض النماذج الشـــعرية في نهاية الألفية الثانية وبداية الثالثة وســـع من دائرة التفاصـيل اليومية، إلى الدرجة التي غدت معها هي الموضـوع الأكبر، الذي يتم من خلاله بناء القصيدة، مما تصل معه أحيانا إلى درجة من الإسفاف والابتذال والتكرار مع فرشاة الحلاقة، ومعجون الأسنان الرديء، والفوطة المهترئة، وهو ما ينذر بإحداث أزمة في حالة الإبداع الشعرى إن تفاقم الأمر أكثر من ذلك.

4 ـ التجريب بالاعتماد على تيمة السحر

التي تعطى إيحاء بالســـحري أو العجائبي، وإعادة خلقها في تشـــكُّل يجســـد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التي يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

يقول فريد أبو سعدة في قصيدة بعنوان "أهوج"[56]:

هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسي: مريني تجديني من القادرين

قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه في

بماذا أبدأ

قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك

ستة أيام. ص7.

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أزوريس من ولايات مصر الاثنتي عشرة التي وزعها عليها ست إله الشر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقسا من السحر الشعبي، وكأنه يكتب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من الســـحري العجائبي. والديوان كله تهيمن عليه هذه البنية، بنية الأســـطوري في جو السحري الطقوسي، وكأنه في معبد فرعوني قديم تغلفه طقوسية السحر.

وفي قصيدة من الديوان ذاته بعنوان "أواه" / ص94، يقول:

للنيل يوم في السنة ينام فيه، والسعيد السعيد

من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيمكنه

أن يثنى العملة المدن بين إصبعيه أو يفركها

فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبي، الذي يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه في نسيج مع الملاكة مهائيل، وسيطرتها على النيل.

---

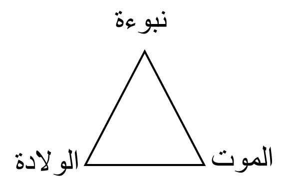
[56] ـ فريد أبو سعدة ـ ذاكرة الوعل ـ سابق.

والديوان في نصوصه كافة يعتمد بنية السحري، ويستخدم أسماء الملائكة التي ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سـمسـمائيل/ ميكائيل/ شـهدائيل/ مهائيل/ كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسماء الله في اللغة السريانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحري والعجائبي، وإعادة تشكيله.

وفي تشكيل ينوع من أشكال السحري وإمكانات حضوره في النص الشعري تأتي تجربة علاء عبد الهادي في ديوانه " أسـفار من نبوءة الموت المخبأ "[57] ليس فقط بالاعتماد على استدعاء السحري موضوعيا، وإنما بأشكاله البصرية التي تكمن في عقول عامة الشعب، ومنه:

ونحن على أرائك الأرمدة...

تصطلي فينا...



تحكي رغبته عن نور يصاحبه

الليلة أرملة

والشهوة.. تتمشق غموض الحضرة تتلوى

يأتي

تملأ صورته المبتسمة!! رمح يده

ترسم صيحته على الأبواب.. الريح

[57] - علاء عبدالهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبأ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 1996م.

تتعالى الدقاااااات

يكتمل الطقس

ينفتح رتاج الطلسم

سقفاطيس سقاطيم آحون

ق آدم حم هاء آمين.

ص15، 16

ويستدعي النص الطقوس السحرية الشعبية، على المستوى التشكيلي في رسم المثلث كما تثبته كتب السحر الشعبي، وعلى المستوى اللغوي الذي يستخدم مفردات السحر (سقفاطيس/ سقاطيم آحون/ ق / آدم / حم / هاء / آمين) وكأنه يكتب تعويذة سحرية لرقية، ويروي من خلال النص قصة بدء الميلاد.

5 - التجريب بالتشاكل مع التكنولوجي

والذي يعمد لاستخدام مفردات وأدوات وأساليب ونظم التطبيقات التكنولوجية في بناء نسق شعري يحاكي فيه وظائف هذه التكنولوجيا، ويصور من خلاله مدى تأثيرها على الحياة الإنسانية وعلى تحكمها في مساراته، إذ مما لاشك فيه مثلا أن تطبيقات مثل البريد الإلكتروني (E-mail) والفيس بوك والتويتر ورسائل SMS، وغيرها من وسائل التواصل الاجتماعي، قد غيرت من طرائق التعبير الشعري عن الحب، وأحدثت في الآن ذاته جماليات جديدة يظل الوعي بها مرهونا بمدى استخدام هذه النظم وتطبيقاتها في الأساس، وهو ما سبقت دراسته في الفصل الثالث "قصيدة النثر والتكنولوجيا"

المصادر والمراجع

أولا – الدواوين الشعرية:

1. إبراهيم الزيدي: كلمات بلون الحب– دار كنعان للدراسات والنشر– دمشق - 1996م.
2. إبراهيم الزيدي: ثم ليلى– آفاق للدراسات والنشر– دمشق - 2000م.
3. إبرهيم داود: الشتاء القادم - الهيئة العامة للكتاب- القاهرة - 1996م.
4. ــــــــــــ: تفاصيل وتفاصيل أخرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة - 1997م.
5. أحمد حافظ: أعشاش الأبد –ط1 - دار الفارابي - بيروت - 2008م.
6. أحمد زرزور: الدخول فى مدائن النعاس ــــــ الهيئة العامة للكتاب- القاهرة – 1986م.
7. ــــــــــــ: حرير الوحشة - الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة - 1994م.
8. ــــــــــــــ: شريعة الأعزل–ط1– القاهرة– الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2006م.
9. أحمد الشهاوى: الأحاديث - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - 1996م.
10. ــــــــــ: كتاب الموت - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة -1997م.
11. ــــــــــ: قل هي - الدار المصرية اللبنانية - القاهرة -2000م.

12.ــــــــــــــــ: مياه في الأصابع ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2002م.

13.أحمد قران الزهراني: لا تجرح الماء – سـلسـلة آفاق عربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة -2013م.

14.أمجد ريان: الخضراء ـ دار آتون ـ القاهرة ـ 1973م.

15.ــــــــــــــ: أيها الطفل الجميل اضرب - دار الغد للنشر والدعاية والإعلان- القاهرة- 1990م.

16.ـــــــــ: أوقع فى الزغب الأبيض ـ دار شعر ـ القاهرة ـ 1991م.

17.ـــــــــ: أمس كائنا ـ دار شعر ـ القاهرة -1991م.

18.ـــــــــ: مرآة للآهة ـ دار شعر ـ القاهرة ـ 1991م.

19.أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة – مكتبة مدبولي– القاهرة – 1995م.

20.إيمان مرسال: ممر معتم يصلح لتعلم الرقص ـ دار شرقيات- القاهرة ـ 1995م.

21.باسـم القاسـم: آخر الورثة من سـلالة النخيل –ط1– دار الفرقد – دمشـق – 2006م.

22.بهيجة مصري إدلبي: امرأة من خزف الروح –ط1– التكوين للتأليف والترجمة والنشر- دمشق – 2007م.

23.توفيق أحمد: نشيد لم يكتمل – ط1– طبعة خاصة– سورية - 2001م.

24.جرجس شكرى: بلا مقابل أسقط تحت حذائى ـــ الهيئة العامة لقصور الثقافة- 1996م.

25.ـــــــــــ: رجل طيب يكلم نفسه ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ 1998م.

26.ـــــــــــــــــ: ضرورة الكلب فى المسرحية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ2000م.
27.جمال القصاص: خصام الوردة ـ دار الفصحى ـ القاهرة ـ1983.
28.ـــــــــــــ: شمس الرخام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ـ1991م.
29.ـــــــــــــ: ما من غيمة تشغل البئر ـ دار النهر ـ القاهرة ـ 1995.
30.ـــــــــــــ: السحابة التى فى المرآة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998.
31.جميلة الماجري: ذاكرة الطير– الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم– تونس- 2006م.
32.جوان تتر: هواء ثقيل – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى – القاهرة – 2010م.
33.حسن طلب: سيرة البنفسج ـ كاف نون للصحافة وللنشر ـ القاهرة ـ 1988.
34.ـــــــــــــ: زمان الزبرجد ـ كتاب الغد ـ القاهرة ـ 1989.
35.ـــــــــــــ: آية جيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1992.
36.ـــــــــــــ: لا نيل إلا النيل ـ شرقيات ـ القاهرة ـ 1993م.
37.حلمى سالم: فقه اللذة ـ شرقيات ـ القاهرة ـ 1993م.
38.ـــــــــــ: سراب التريكو ـ شرقيات ـ القاهرة ـ 1995م.
39.ـــــــــــ: الواحد الواحدة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997م.
40.حنان شافعي: على طريقة بروتس – دار شرقيات – القاهرة – 2009م.
41.خوشمان قادو: أنظر إليها ، كم أنت مرهق – جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر – دار الكتابة الأخرى - القاهرة – 2010م.
42.رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1993م.

43.ـــــــــــــ: إلى النهار الماضى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998م.
44.رضا العربى: هذيان لايليق بمجنون ـــ الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ـ 1996م.
45.ـــــــــــــ: إنهم ماتو يا إلهى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2000م.
46.زهير أبو شايب: ظل الليل – الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – ط1- 2011م.
47.سـركون بولص: الوصـول إلى مدينة أين – منشـورات سـارق النار – أثينا – 1985م.
48.سعدى يوسف: تحت جدارية فائق حسن – دار الفاربى – بيروت – 1974م.
49.سعدية مفرح: كتاب الآثام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة- 1997م.
50.سمير درويش: الزجاج ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1999م.
51.شريف رزق: عزلة الأنقاض ـ طبعة خاصة ـ مصر ـ 1994.
52.ـــــــــــــ: لاتطفئ العتمة ـ طبعة خاصة- مصر ـ 1996.
53.ـــــــــــــ: مجرة النهاية ـ طبعة خاصة- مصر ـ 1999.
54.ـــــــــــــــــ: الجثة الأولى ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ المنوفية- مصر ـ 2001م.
55.شــريف الشــافعي: البحث عن نيرمانا بأصــابع ذكية ، 200 محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض- طبعة خاصة – القاهرة – 2008م.
56.ـــــــــــــــــ: وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء – الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة – 1996م.
57.صقر عليشي: الغزال – دار الينابيع– دمشق –2009م.

58.صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1993م.

59.ظبية خميس: المشي فى أحلام الرومانتيكية -عيون جديدة –القاهرة- 1996م.

60.عادل جلال: العجوز الذي يأكل المشمش– أرابيسك للنشر والتوزيع– القاهرة – 2009م.

61.عاطف عبدالعزيز: مخيال الأمكنة– هامش1– القاهرة– 2005م.

62.عبد الحكم العلامى: حال من الورد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1989.

63.ـــــــــــ: لا وقت يبقى ـ بدايات القرن ـ القاهرة ـ 1998.

64.عبدالكريم كاصد: قفا نبك – ط2– الأهالي للطباعة والنشر– دمشق – 2003م.

65.عبد الناصر هلال: الخروج واشتعال السوسنة ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1989.

66.ـــــــــــــ: امرأة يروق لها البحر ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ـ 2000م.

67.ـــــــــــــ: كلما مرت على دمى ارتبكت ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة- 2003م.

68.عزة حسين: على كرسي هزاز- جائزة الملتقى الثاني لقصيدة النثر– دار الكتابة الأخرى– القاهرة – 2010م.

69.علاء خالد: وتهب طقس الجسد إلى الرمز ـــ كراسات ـــ أنوبيس ـــ القاهرة- 1991.

70.علاء عبد الهادى: حليب الرماد ـ مركز إعلام الوطن العربى صاعد ـ القاهرة ـ 1994م.

71.ـــــــ: أسفار من نبوءة الموت المخبأ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996.
72.ـــــــ: سيرة الماء ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ـ 1998.
73.ـــــــ: الرغام أوراد عاهرة تصطفينى ـ مركز الحضارة العربية ـ 2000م.
74.عماد أبو صالح: عجوز تؤلمه الضحكات ـ دار الفضيلة ـ القاهرة ـ 1997م.
75.ـــــــ: قبور واسعة ـ دار الفضيلة ـ القاهرة ـ 1999م.
76.ـــــــ: أمور منتهية أصلا ـ دار الفضيلة ـ 1995.
77.فارس خضر: أصابع قدم محفورة على الرمل – مختارات شعرية – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 202م.
78.ـــــــ: الذي مر من هنا – سلسلة كتابات جديدة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب – 202م.
79.فتحى عبد الله: سعادة متأخرة ـ الهيئة العامة للكتاب- القاهرة ـ 1998م.
80.ـــــــ: موسيقيون لأدوار صغيرة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 2000م.
81.فردوس عبدالرحمن: هنا مقعد فقط – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2012م
82.فريد أبو سعدة: ذاكرة الوعل ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1997م.
83.ـــــــ: معلقة بشص ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1998.
84.ـــــــ: طائر الكحول ـ دار قباء ـ القاهرة ـ 1998م.
85.كريم عبد السلام: بين رجفة وأخرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1996م.
86.ـــــــ: فتاة وصبى فى المدافن ـ دار الجديد ـ بيروت ـ 1999م.
87.لينا الطيبي: shift delete – دار العين للنشر – القاهرة – 2010م
88.مؤمن أحمد: مسافة الحلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1991م.

89.ـــــــــــــ: ملكوت الماء ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ 1997م.

90.مؤمن ســميرر: هواء جاف يجرح الملامح ـ الهيئة العامة لقصـــور الثقافة ـ القاهرة –2000م.

91.محمد أبو المجد: فقط يعوزه الحزن – دار ميريت- القاهرة – 2011م.

92.محمد بنيس: ورقة البهاء – دار توبقال للنشر – المغرب – 1988م.

93.محمد حبيبي: انكسـرت وحيدا – الهيئة العامة لقصـور الثقافة – سـلسـلة آفاق عربية – القاهرة – 2013م.

94.محمد الحمامصـــي: موت مؤجل في حديقة– الهيئة العامة لقصـــور الثقافة – 2008م.

95.محمد سليمان: سليمان الملك ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ـ 1990م.

96.ـــــــــــــ: بالأصابع التى كالمشط ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997.

97.محمد عيد إبراهيم: على تراب المحنة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1995م.

98.محمد الماغوط: الفرح ليس مهنتي – منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1970م.

99.محمد مظلوم: إسكندر البرابرة – ط1– نينوى - دمشق –2004م.

100. محمود شرف: فتنة حكاء عابر – أرابيسك للنشر – القاهرة – 2010م.

101. محمود قرنى: حمامات الإنشاد ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996م.

102. ـــــــــــــ: هواء الشجر العام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998م.

103. محمود نسيم: كتابة الظل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1994م.

104. مفرح كريم: تنويعات على تاء التأنيث ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2000م.

105. منى عبد العظيم: على بعد حافة من جسد ـ سشات ـ ط1 ـ 1996م.
106. ميسون صقر: أرملة قاطع طريق – ميريت – القاهرة – 2007م.
107. نجوم الغانم: الجرائر– كتاب كلمات 4 – البحرين – ط1 – 1991م.
108. نزار قبانى: الأعمال الشــعرية الكاملة منشــورات نزار قبانى بيروت – ط5– 1983م.
109. وليد منير: والنيل أخضـر فى العيون ــــ الهيئة المصـرية العامة للكتاب ـ 1985م.
110. هبة عصام: حلة حمراء وعنكبوت – دار شرقيات – القاهرة – 2008م.
111. هشام محمود: كتابة تخصني – الحضارة للنشر – القاهرة – 2009م.
112. هيثم الحاج علي: فضـاء يلوذ بصـاحبه – مركز المحروسة للنشر– القاهرة – 2009م.
113. يوسـف نوفل: شـلالات الضـوء – الهيئة العامة لقصـور الثقافة –القاهرة – 1996م.

ثانيا – الأعمال الروائية:

1. رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة– دار الشروق– القاهرة– ط5 – 2008م.
2. سعيد نوح: ملاك الفرصة الأخيرة– دار فكرة– القاهرة – 2008م.
3. ســـيد الوكيل: فوق الحياة قليلا ـ الهيئة العامة لقصـــور الثقافة- القاهرة- ط1- 1997م.
4. منتصـــر القفاش: مســـألة وقت – روايات الهلال – ع 709- القاهرة ـ يناير 2008م.

ثالثا – المراجع العربية التراثية:

1. ابن رشد: تلخيص الخطابة – تحقيق وشرح محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة – 1967م.
2. ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه - تحقيق محيي الدين عبد الحميد-ج1- بيروت – دار الجيل –1981م.
3. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة- ج1- بيروت – دار الكتب العلمية - 1982م.
4. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني– ج3- القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1992م.
5. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: أمالي المرزوقي– تحقيق يحيى وهيب الجبوري – ج1– المغرب- دار الغرب الإسلامي- 1995م.
6. أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري: المصون في الأدب– تحقيق عبد السلام هارون- ج1-القاهرة- دار الرافعي – 1982م.
7. أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء– تحقيق أحمد شاكر- ج1 – القاهرة – دار المعارف– 1966م.
8. أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي: ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك - تحقيق أحمد بكير محمود -منشورات دار الحياة ودار مكتبة الفكر - بيروت – 1967م.
9. أبو عبد الله بن محمد المالكي: رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونساكهم وسير من أخبارهم وفضائلهم- تحقيق البشير البكوش - دار الغرب الإسلامي-بيروت -1981م.
10. البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - تحقيق عبدالسلام هارون– مكتبة الخانجي- القاهرة - 1997م.

11.عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي– مكتبة القاهرة- القاهرة – 1976م.
12.ـــــــــــــــــ: دلائل الإعجاز – تعليق محمود شاكر – مطبعة المدني – القاهرة – ط3- 1992م.
13.أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب الكناني الجاحظ: الحيوان– تحقيق عبدالسلام هارون-ج1 – القاهرة – 1969م.
14.أبو المجد أسعد بن إبراهيم النشابي الإربلي: المذاكرة في ألقاب الشعراء– تحقيق شاكر العاشور-ج1 - وزارة الثقافة والإعلام- بغداد - 1988م.
15.أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري – تحقيق محيي الدين عبد الحميد-ط3– مطبعة السعادة– القاهرة - 1973م.
16.القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي-ط1 - المكتبة العصرية- بيروت - 2006م.
17.الفارابي: الموسيقى الكبير – تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة – دار الكاتب العربي – القاهرة – د.ت.
18.سيبويه: الكتاب –ج1– تحقيق عبدالسلام هارون- مكتبة الخانجي – القاهرة – ط3- 1988م.
19.ابن سينا: كتاب الشفاء ، جوامع علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – 1956م.

رابعا- المراجع العربية الحديثة:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر– القاهرة – مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة – 1994م.

2. إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية ــــ دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة- 2000م.
3. أحمد مختار عمر: علم الدلالة- مكتبة دار العروبة للنشــر والتوزيع – الكويت- 1982م.
4. تمام حســـان: اللغة العربية معناها ومبناها– دار الثقافة– الدار البيضـــاء– 1994م.
5. جوزيف ميشـــال شـــريم: دليل الدراســـات الأســـلوبية –المؤســـســـة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت – 1984م.
6. حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية ، الحضور والغياب – دمشق – اتحاد الكتاب العرب – 2001م.
7. حميد لحمداني: بنية النص الســـردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط3- 1993م.
8. سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – 1996م.
9. صـــلاح فضـــل: أســـاليب الشـــعرية المعاصـــرة – ط1- القاهرة – دار قباء – 1998م.
10. عبدالرحمن محمد القعود: الإبهام في شـــعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل" - الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- ســـلســـلة عالم المعرفة - مارس 2002م.
11. عبد الرحيم الكردي: الســـرد في الرواية المعاصـــرة (الرجل الذي فقد ظلة نموذجا) –دار الثقافة للطباعة و النشر – القاهرة – 1992م.
12. على شلش: فى عالم الشعر – القاهرة – دار المعارف – 1980م.

13.كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوى في دراسة الشعر الجاهلي) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – 1986م.
14.محسن جاسم الموسوى: ثارات شهرزاد (فن السرد العربى الحديث) بيروت – دار الآداب – ط1- 1993م.
15.محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الرومانسية العربية)– دار طوبقال– المغرب– 1989م.
16.محمد حافظ دياب: الثقافة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2003م.
17.محمد عبدالمطلب: النص المشكل– القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 1999م.
18.محمد المبارك: استقبال النص عند العرب - بيروت– المؤسسة العربية للدراسات والنشر – 1999م.
19.محمد نجيب التلاوى ــ القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1998م.
20.محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع – حوليات الجامعة التونسية – ع32- 1991م.
21.محمود الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ع138– القاهرة- 2003م.
22.ـــــــ: السرد الشعري ، دراسة تطبيقية على الشعر الجديد – رسالة ماجستير غير منشورة– كلية البنات للآداب والعلوم والتربية– القاهرة– 1998م.

خامسا – المراجع الغربية والمترجمة:

1. أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح - ترجمة: عبد الرحمن بوعلى - مجلة نوافذ - النادى الأدبى الثقافى - جدة - عدد6 - 1419هـ.

2. أنطوني كينج: الثقافة والعولمة والنظام العالمي (مجموعة من الباحثين) – ترجمة: شهرت العالم وهالة فؤاد ومحمد يحيى – الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2005م.
3. بيتر برجر: نظرية المسرح الطليعى ــ نقله عن الألمانية: مايكل شو ــ ترجمة: د. سحر فراج ــ مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون ــ وزارة الثقافة - مصر - ط1-2000م.
4. تزفيتان تودوروف: الشعرية – (ترجمة: شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة) – دار توبقال للنشر – المغرب – 1990م.
5. جان كوين: بناء لغة الشعر – (ترجمة: أحمد درويش) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 1990م.
6. جيرار جينيت: حدود السرد – ترجمة بنعيسي بوحمالة – سلسلة ملفات 1/1992- منشورات اتحاد كتاب المغرب – طرائق تحليل السرد الادبي ط 1-1992م.
7. دي سي مويك: موسوعة المصطلح النقدي ، المفارقة – ترجمة عبدالواحد لؤلؤة– مج 4-ط1-بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– 1993م.
8. روبرت هولب: نظرية التلقى ــ ترجمة د. عز الدين إسماعيل ــ النادى الثقافى الأدبى بجدة - ط1 -1994م.
9. رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة – ترجمة (محمد برادة) – الشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط – ط3- 1985م.
10. ــ: النقد البنيوى للحكاية– ترجمة أنطون أبو زيد- عويدات- بيروت – 1988م.
11. ــ: التحليل البنيوي للسرد - ترجمة:حسن بحراوي ، بشير القمري ، عبد الحميد مقلد - سلساة ملفات 1/1992– منشورات اتحاد كتاب المغرب - 1999م.

12.رومان ياكبسون: قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون-ط1 – المغرب– دار طوبقال –1998م.
13.ريفاتير: دلائليات الشعر – ترجمة محمد معتصم-ط1– منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط –1997م.
14.فان دايك: النص والسياق "استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي "- ترجمة عبدالقادر قنيني- ط1– الدار البيضاء – أفريقيا الشرق –2000م.
15.فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – ترجمة: أبو بكر احمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر – النادي الأدبي الثقافي– جدة – 1989م.
16.فولفانج آيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية – ترجمة عبدالوهاب علوب – المشروع القومي للترجمة ـــ المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000م.
17.هانزميرهوف: الزمن في الأدب – ترجمة أسعد رزق – مراجعة العوضي الوكيل – مؤسسة سجل العرب – القاهرة – 1972م.
18.هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية – ترجمة محمد العمري- أفريقيا الشرق – الدار البيضاء- 1999م.
19.Tyler:primitive culture –seventh edition–London–john muray-1989.

سادسا – الدوريات:

1. خالد سليمان: نظرية المفارقة- مجلة أبحاث اليرموك-سلسلة الآداب واللغويات- مج 9- ع2- 1991م.
2. علاء عبد الهادى: تجريب ماذا وطليعة من ـــ جريدة أخبار الأدب ـــ القاهرة - عدد324 - سبتمبر 1999م.

3. ـــــــــــــــــــ: حصاد التجريبى وسؤاله ـ مجلة المسرح ـ القاهرة ـ عدد143- أكتوبر 2000م.
4. محمود الضبع: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – ع58– 2002م.